
VE
RI
TAS

А. Н. Сѣровъ.

КРИТИЧЕСКІЯ СТАТЬИ

ТОМЪ ЧЕТВЕРТЫЙ

(1864—1870 гг.)

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Главнаго Управленія Удѣловъ, Моховая, № 40.
1895.

„Фаустъ“ опера Гуно,

на петербургской итальянской сценѣ *).

Après l'esprit de discernement, ce qu'il y a de plus rare au monde ce sont des diamants et les perles.

Labrujère.



еликая драматическая поэма великаго Гёте великое множество разъ была избираема сюжетомъ для музыкальныхъ произведеній, не смотря на положительную ***немузыкальность главной идеи*** Гётева Фауста. Глубокость и разнообразіе драматическихъ задачъ, щедро разсыпанныхъ въ твореніи Гёте, въ свою очередь воспользовавшагося богатыми матеріалами нѣмецкой легенды о чернокнижникѣ Фаустѣ,—привлекала фантазію почти всѣхъ знаменитыхъ музыкантовъ гётевскаго и послѣ-гётевскаго времени. Увѣряютъ, что и великій современникъ Гёте, Бетховенъ задумывалъ симфоническую музыку на сюжетъ «Фауста».—Если же этому извѣстію, сообщаемому Бетховенскими біографами и не давать еще полной вѣры, и съ другой стороны—вовсе не считать чѣмъ-нибудь дѣльнымъ безчисленныхъ музыкъ къ Фаусту, сфабрикованныхъ по мѣрѣ надобности дюжинными капельмейстерами, все же свидѣтельствомъ сильнаго вліянія Гётева созданія на музыкантовъ-мыслителей позднѣйшаго періода останутся партитуры: Берліоза—la Damnation de Faust, légende dramatique,—Вагнера: Eine Faust-Ouvertüre,—Листа: Faust,—симфонія въ трехъ частяхъ (Фаустъ самъ—Гретхенъ—Мефистофель),—Шумана: Faust-Musik, (oeuvre posthum: омузыкаленные отрывки и цѣлыя сцены изъ первой и изъ второй части Гётевой поэмы). Положительно лучшее изъ всего этого—колоссальное въ размахѣ, симфоническое вдохновеніе Вагнера на нѣсколько строкъ изъ отвѣта Фауста Мефистофелю, въ одной изъ первыхъ сценъ поэмы. Шуманова музыка, при всѣхъ красотахъ, произведеніе неудачное;—

*) Якорь, 1864, №№ 2 и 3.

99

симфонія Листа еще *подъ сомнѣніемъ*, какъ все его «творчество»,—Берліозъ, какъ французъ, уцѣпился за внѣшніе эффекты, на которыхъ могъ бы дать разгуляться своему гигантскому оркестровому таланту и, какъ французъ, конечно, ушелъ *совсѣмъ въ сторону* отъ великихъ психологическихъ картинъ германскаго поэта, исказивъ даже и самую легенду своимъ безтолковымъ текстомъ.

Но и берліозово произведеніе, не смотря на свою нескладность въ общемъ, разрозненность и дикую пестроту музыкальныхъ картинъ, все еще обращается съ главной задачей, т. е. съ характерами Фауста, Маргариты и Мефистофеля довольно *честно*, а потому и не можетъ быть отнесено къ «профанаціямъ» знаменитой поэмы «Фаустъ».

Кстати о профанаціяхъ! Покушенія сдѣлать изъ Фауста сюжетъ даже для *балета* (!) могли-бы явиться удачными, еслибъ какъ можно ближе держались «сатирической» программы балета, геніально набросанной Гейнрихомъ Гейне: Faust, ein Tanz-poem. Въ озлобленіи своемъ противъ тупаго идолопоклонства передъ Гёте, въ озлобленіи и противъ непозволительно-плоскихъ, мишурныхъ эффектовъ, на которыхъ зиждется искусство (!) намъ современной хореографіи, Гейне создалъ нѣчто крайне занимательное и, въ своемъ «ироническомъ» родѣ—образцовое. Его балетная программа такъ богата фантазіей, что неисполнима только съ той стороны, главнѣйше, что такой балетъ требуетъ геніальной балетной *музыки*,—а высоко-даровитый музыкантъ не станетъ тратить ни силъ, ни времени на громадную партитуру, которая, въ сущности, должна остаться не болѣе, какъ широко задуманной—шуткой.

Другіе же балеты изъ Фауста—не по Гейневской программѣ, должны быть отнесены къ самымъ постыднымъ профанаціямъ серьезнѣйшаго изъ сюжетовъ. Докторъ Фаустъ—танцующій! Гретхенъ въ коротенькой балетной юбочкѣ съ кринолиномъ!...

Фаустъ, Гретхенъ и Мефистофель въ pas de trois съ пируэтами, battements et entrechats!...

Почему-жь тогда не сдѣлать еще балетовъ изъ Короля Лира, изъ Макбета и Гамлета?! Право, очень милыя канвы для гг. балетмейстеровъ. Обратимся снова къ дѣлу.

Всѣ музыки къ «Фаусту» или на «Фауста», о которыхъ мы только что говорили, или вовсе не имѣютъ въ виду «сцену», театральное представленіе, т. е.—остаются чисто симфоническими—для концертной залы, или сопровождаютъ только представленіе самой драмы (какъ Бетховонова музыка къ Эгмонту, Мендельсонова въ Шекспировой пьесѣ: «Сонъ въ лѣтнюю ночь»). Взглянемъ теперь можетъ ли *Гётева драма* быть осуществлена на сценѣ *оперной?*

При выборѣ задачи для *музыкальной драмы*, какъ мы ее теперь понимать должны (послѣ Вагнера), что должно быть на первомъ планѣ? Слѣдующій вопросъ: принадлежитъ-ли психическая жизнь главныхъ дѣйствующихъ лицъ къ той области драматическихъ движеній, которыя могутъ найти для себя пол-

ное удовлетворительное выраженіе въ мірѣ музыкальныхъ звуковъ въ соединеніи съ рѣчью, или иначе: могутъ ли главные моменты драмы быть выражены *пѣніемъ*, т. е. голосомъ души въ ея *страстныхъ* порывахъ? Если нѣтъ, то драма положительно не музыкальна (какъ напр. Шекспировы — Ричардъ III, Макбетъ).

Изъ главныхъ трехъ дѣятелей въ первой части Гётевой поэмы, вполнѣ *музыкально* только одно лицо—*Гретхенъ. Все*, что она говоритъ сама съ собой или съ другими—богатая канва *для музыки*. Тутъ вездѣ—душа, волнуемая, колеблемая чисто-женственными эффектами вездѣ—слѣдовательно, пѣніе болѣе или менѣе *ясное*.

Самъ Фаустъ въ сценахъ съ Гретхенъ, «большею частью» лицо музыкальное. Въ немъ тогда говоритъ влюбленность, страсть—звучатъ энергическіе порывы сильной и сильно-взволнованной души.—Въ большей части монологовъ и въ сценахъ съ Вагнеромъ, съ народомъ и въ сценахъ съ Мефистофелемъ, докторъ Фаустъ философствуетъ, разсуждаетъ, размышляетъ (даже иногда и съ Гретхенъ) слѣдовательно *пѣть* ему не подобаетъ—до *лирическаго* строя души, до пѣвучести Фаустъ доходитъ только въ очень рѣдкихъ случаяхъ и не иначе какъ *чрезъ* философствованіе, чрезъ умствованіе, для *музыки недоступное*, какъ ей недоступна, въ смыслѣ *сценическомъ*,—неудовлетворенная жажда познаній. (Стремленія Фаустовой души, вѣчныя сомнѣнія, которыми она страдаетъ, могутъ до извѣстной степени найти себѣ выраженіе въ симфоническихъ, неопредѣленныхъ взмахахъ музыкальныхъ силъ. Но *пѣнію на сценѣ* тутъ нечего дѣлать. Въ общемъ результатѣ—Фаустъ значитъ остается лицомъ болѣе немузыкальнымъ—нежели музыкальнымъ). Третье лицо, т. е. Мефистофеля, могъ бы съ успѣхомъ положить на музыку только одинъ композиторъ, именно тотъ, который призналъ необходимымъ омузыкалить самыя «злыя» изъ басенъ Крылова. Гётевъ Мефистофель, великолѣпнѣйшее созданіе «мысли», но эта мысль—*отрицанье* всего, насмѣшка *надъ всѣмъ*, и насмѣшка, сатира—холодная, *безстрастная*.

Ich bin der Geist der stets *verneint*.

Актеръ, который, играя Мефистофеля, придавалъ бы его рѣчамъ оттѣнокъ *злобы*, *сердитости* въ смыслѣ *человѣческой злобы*, *человѣческой сердитости*, т. е. нервнаго «раздраженія»—доказалъ бы только, что онъ ни на волосъ не понялъ Гётевскаго дьявола, самого ироническаго, холоднаго и равнодушнаго изъ всѣхъ демоновъ, очерченныхъ поэтами. Байроновъ Луциферъ (въ Каинѣ), Лермонтовскій «Демонъ», во многомъ почти люди, доведенные до гигантскихъ образовъ. Гётевскій дьяволъ только *негативъ* человѣческой психологіи. Скажите на милость: что же тутъ музыкѣ то дѣлать? музыкѣ то, съ ея вѣчною *искренностью чувства*, съ ея *незлобливостью*, которая коснувшись даже до злодѣевъ или озаряетъ ихъ своею величавостью, грандіозностью титаническою—или набрасываетъ на нихъ оттѣнокъ юмора, всетаки нѣсколько смягчающій типическую злобу ихъ драматическаго проявленія. Существенно-злые харак-

теры, какъ въ Шекспирѣ Яго,—въ музыкѣ выйдутъ или блѣдны и слабы, или—каррикатурно - смѣшны результаты Шекспиромъ вовсе не желаемые. Даже «Вурмъ» и «президентъ» въ Шиллеровой «Kabale und Liebe» лица положительно не музыкальныя. Точно также, напримѣръ, «Кабаниха» въ Грозѣ или «Приживалка» въ Воспитанницѣ.—Какъ же музыкѣ взяться за Гётева Мефистофеля, который вѣдь не добродушнѣе же, нежели Яго или Вурмъ. Съ какой стороны музыка можетъ подойти къ этому безстрастному, типически-безличному демону, который и говорить то долженъ *беззвучно*, а не то, чтобы *пѣть*?! Припомните, что въ оперѣ, неимѣющей претензіи ни на Шекспировскую глубину, ни на размахъ Шиллеровской поэзіи, но задуманной просто и вѣрно, а потому поэтически—я говорю о «Фрейшюцѣ» Вебера: дьяволъ Самiель вовсе не поетъ, даже и речитативомъ. Нѣсколько словъ, которыя онъ произноситъ, такъ и остаются отрывочными *словами* съ сопровожденiемъ глухихъ аккордовъ въ оркестрѣ. Это—настоящее дѣло, инстинктивно понятое художникомъ высоко даровитымъ.

И такъ, изъ трехъ главныхъ лицъ драмы, на *одно музыкальное* лицо приходится одно полу-музыкальное и одно анти-музыкальное. Соединенiе для музыкальной драмы невозможное. Перейдемъ къ экспозицiи драмы, т. е. къ расположенiю ея главныхъ сценъ и увидимъ, что невозможность ея омузыкаленья еще усиливается. Музыкальное лицо—вовсе не самостоятельно, интересно только по *отношенiю* къ двумъ другимъ, а не само по себѣ. Фауста и Мефистофеля можно себѣ представить и *безъ* Гретхенъ. (Являются-же они такъ во 2-й части поэмы).—Напротивъ того Гретхенъ немыслима для насъ иной, какъ *жертвою* страстности Фауста, подъ влiянiемъ и при пособiи Мефистофеля. Отдѣлить всѣ сцены Гретхенъ и сдѣлать изъ нихъ особую пьесу нѣтъ никакой возможности. По всѣмъ этимъ доводамъ, Гётевъ «Фаустъ» для *музыкальной драмы* въ серьезномъ, истинномъ смыслѣ слова,—не годится. Остается одно—внѣшняя оболочка Гётевой драмы, «la mise en scène» его мысли.

И вотъ именно съ этой то стороны, *съ внѣшней*—Гётевъ «Фаустъ» заключаетъ въ себѣ цѣлую бездну «соблазна» для композитора.—Чего, чего тутъ нѣтъ! Философъ-мечтатель въ мрачныхъ думахъ собирается выпить чашу съ ядомъ—вдругъ звонъ колоколовъ къ заутрени Свѣтлаго Воскресенья,—дѣтскiя воспоминанья взяли верхъ надъ рефлексiей—философъ примиряется съ жизнiю. (Безъ отношенiя къ предъидущему и послѣдующему—моментъ для музыки превосходный). Далѣе: народное гульбище передъ городскими воротами; горожане, солдаты, чернь, пляски.—Далѣе: сцены вызыванья демоновъ,—сцена съ вѣдьмою,—кутежъ въ Ауербаховскомъ погребкѣ съ юмористическими пѣснями и ораньемъ во все горло (раздолье для комической музыки, которымъ «отчасти» воспользовался Берлiозъ).

Всѣ сцены, гдѣ участвуетъ Гретхенъ, такъ и просятся подъ музыку, по музыкальности самого лица. Сцена дуэли съ Валентиномъ, смерть его, шумъ

сосѣдей и т. д.—готовый финалъ акта! Сцена въ церкви—верхъ музыкально-сценическаго драматизма. Шабашъ вѣдьмъ на Брокенѣ—раздолье для всѣхъ возможныхъ музыкальныхъ и фантасмагорическихъ эффектовъ (которыми еще *никто* не воспользовался какъ слѣдуетъ). Наконецъ — послѣдняя сцена въ тюрьмѣ, готовый текстъ для *дуэта*, съ участіемъ Мефистофеля—въ оркестровыхъ силахъ.

Поле—въ самомъ дѣлѣ слишкомъ заманчивое!

Чтобы *отказаться* отъ этихъ соблазновъ, чтобы понять, что при этихъ частностяхъ, хотя бы удавшихся какъ нельзя лучше, *общаго*-то всетаки не получится... за немузыкальностью *главной* идеи,—чтобы понять все это—говорю—надо конечно нѣсколько по серьезнѣе смотрѣть на искусство, нежели какъ смотрятъ на него французскіе оперныхъ дѣлъ мастера. Вотъ отчего и вышло, что въ то время, какъ ни одинъ изъ нѣмецкихъ композиторовъ не рѣшился перекостюмировать Гётева Фауста въ «оперу» (хотя у многихъ страшно руки чесались къ этому дѣлу) нѣкіе французики ММ. Michel Carrot et Barbier, безъ дальнѣйшей церемоніи, въ 1859 году изъ Гётевой драмы, съ подмѣсью галиматьи собственнаго изобрѣтенія, скропали французское оперное «либретто» на пользу небольшой сцены Théatre lyrique, и композиста Charles Gounod, потерпѣвшаго крушеніе съ нѣсколькими прежними операми. Замѣчательно, что въ тѣ времена этотъ Гуно насилу избавился отъ начатаго противъ него иска за профанацію Мольера. Гунò передѣлалъ въ оперу Мольерову комедію: «Le Médecin malgré lui» и французы, фанатическіе идолопоклонники передъ героями своей литературы, особенно передъ великими писателями великаго вѣка—чрезвычайно сконфужены были такою «дерзостью» музыканта. (Какъ будто это впервые случилось! Въ оперѣ, и притомъ по нѣскольку разъ, передѣлывались трагедіи Рассина, Корнеля и Вольтера. Моцартова «Женитьба Фигаро» и Россиніевъ «Севильскій Цирюльникъ» тоже не должны ли считаться профанаціями «великаго» Бомарше?!) Напротивъ того теперь, виновный въ величайшемъ посрамленіи геніально-поэтическаго сюжета *германскаго*, Гунò именно отъ германцевъ-то пользуется за это посрамленіе почетомъ и славою, какъ будто за глубоко-художественное произведеніе! Или ужь уваженіе и любовь нѣмцевъ къ своему «Фаусту» (Гетевскому) такъ безгранично-велики, что даже слабый намекъ на эту драму, внѣшнее, обезьянское подражаніе ей уже имѣютъ для нѣмцевъ—обаятельную силу? Успѣхъ оперы Гуно въ Парижѣ и Лондонѣ объяснить не трудно. Во первыхъ—успѣхъ этотъ между французами и англичанами вовсе не особенно—громаденъ. Это далеко еще не Мейерберовскій успѣхъ. Во вторыхъ—для французовъ и англичанъ сюжетъ Гётевой драмы—дѣло интересное, но... чужое. Образы Фауста, Гретхенъ и Мефистофеля во Франціи и въ Англіи вовсе не сростались съ воображеніемъ и памятью всѣхъ людей, читающихъ книги и посѣщающихъ театры. Между нѣмцами—напротивъ—почти каждая строка Гётева Фауста (изъ 1-й его части) вошла въ пословицу въ томъ родѣ

какъ у насъ, напримѣръ, стихи изъ «Горе отъ ума» или изъ басенъ Крылова. Картинамъ, иллюстраціямъ на сюжеты изъ Фауста — счету нѣтъ! Все это вполнѣ *сроднилось* съ народомъ, по крайней мѣрѣ съ образованными его слоями.

Посмотримъ-же теперь по строже, чему именно рукоплещутъ просвѣщенные германцы въ пресловутой оперѣ monsieur Гунò?

Въ нашъ вѣкъ, музыкантъ, созидающій громадную партитуру на совершенно-плохое либретто, уже *этимъ самымъ фактомъ* навлекаетъ на себя сильное подозрѣніе въ отсутствіи вкуса, критическаго смысла, а слѣдовательно, и истиннаго таланта.

Мы видѣли, что *хорошую музыкальную драму* изъ Гётевой драмы «Фаустъ»—создать *невозможно.* Зачѣмъ-же тратить свои силы на канву нехорошую, безъ-идейную въ общемъ, результатномъ значеніи?—Такъ должно заключать еще не ознакомившись съ кропаньемъ гг. Карро и Барбье. Знакомство-же это—еще не касаясь музыки,—заставитъ ужаснуться передъ безвкусіемъ Гунò, сочинявшаго музыку на такую безцвѣтную, безхарактерную чепуху!—Внутреннее содержаніе Гётевой драмы, душевный міръ дѣйствующихъ въ ней лицъ, очарованіе мысли и чувства—гдѣ это все?—всего этого въ жалкомъ французскомъ либретто и въ поминѣ не осталось! Остались не лица, а куклы съ ярлычками на лбу: Фаустъ, Гретхенъ, Мефистофель, Валентинъ, Марта, Вагнеръ, да еще въ добавокъ какой-то сантиментальный студентикъ (съ женскимъ голосомъ) влюбленный въ Гретхенъ и носящій имя... Зибеля, лысаго кутилы въ Ауербаховскомъ погребкѣ! Искаженіе драмы въ самомъ расположеніи сценъ доходитъ до крайнихъ предѣловъ безтолковости и нескладицы.

Не зная наизусть драмы Гёте, догадаться невозможно, *объ чемъ* плачетъ и воздыхаетъ Гретхенъ въ сценѣ на паперти церковной? Невозможно придумать резона ни для сцены на Блосбергѣ чисто-балетной и вполнѣ безсмысленной, ни для сцены въ тюрьмѣ, куда Гретхенъ попала Богъ вѣсть *за что.*—Зная-же Гётеву драму, *совѣстно* станетъ тратить хоть секунду времени на прочтеніе такого либретто, которое—для пародіи на Фауста—слишкомъ вяло и скучно,—а за вещь «серьезную» ни въ какомъ случаѣ принято быть не можетъ. Да въ *балетѣ* Фаустъ, соч. Перро, несравненно больше и толковости и *сходства* съ Гётевымъ Фаустомъ. Перейдемъ къ музыкѣ.

Опера Гунò пользуется европейскою извѣстностью; дается съ успѣхомъ во Франціи, въ Англіи, въ Германіи, даже въ Италіи. Очень естественно, что будетъ пользоваться большимъ успѣхомъ и у насъ, въ такъ называемомъ большомъ свѣтѣ.

Найдутся (и нашлись уже!) досужіе фельетонисты, которые вмѣнятъ себѣ въ обязанность восхищаться тутъ каждою сценою, каждою ноткою—войдутъ въ паѳосъ и, чтобы показать, что и мы тоже молъ слѣдуемъ за прогрессомъ въ искусствѣ, отъищутъ въ этой оперѣ и новизну *направленія* (!), и

родственность Вагнеру, съ большей, конечно, *доступностью* мелодическаго стиля, и глубокость драматизма, и прелесть вокальныхъ и симфоническихъ эффектовъ—однимъ словомъ всѣ возможныя красоты и совершенства мысли, рисунка и колорита. Хвалить — хваленое, восхищаться съ чужого голоса — самое легкое дѣло въ свѣтѣ. Жаль только, что на повѣрку окажется нѣчто не совсѣмъ лестное для тѣхъ, кто взгромоздилъ эту оперу на такой высокій пьедесталъ. Музыка Гунô *вполнѣ отвѣчаетъ...* не гётевой драмѣ, а той постыдной либретной стряпнѣ, на которую написана. Тутъ вездѣ неудачная претензія на что-то въ родѣ мысли, что-то въ родѣ рисунка мелодическаго, что-то въ родѣ контрапунктной фактуры и инструментальныхъ эффектовъ. Въ результатѣ—ложь, безцвѣтность и... невыносимая скука, самая вѣрная печать положительной бездарности. Композиторское дарованіе, неподавленное пошлостью итальянской рутины, всегда высказывается самобытностью, оригинальнымъ поворотомъ мелодіи. Опера Гунô, конечно, не принадлежитъ къ итальянскимъ, но въ ней нѣтъ ни одной фразы оригинально-мелодической. У Вагнера и у Шумана, для слуха, привыкшаго къ итальянизмамъ, мелодія кажется черезъ-чуръ скрытою, черезъ-чуръ загнанною въ оркестръ и затемненною сложностью гармонической ткани. Въ «soi-disant» музыкѣ г. Гунô, мелодія часто очень нахально обнажена отъ гармоническихъ покрововъ, но такъ тоща, такъ суха и ветха, что на образованный слухъ—производитъ впечатлѣніе отвратительное. Въ большинствѣ случаевъ, Гунô обходится безъ мелодіи вовсе, ни мало не заботясь, впрочемъ, вознаградить ея отсутствіе интересомъ гармоніи или инструментовки. Тамъ-же, гдѣ авторъ *позаботился* о мелодичности фразы, особенно въ ея окончаніи, становится только досадно зачѣмъ онъ заботится! Ужь лучше-бы и эти избитыя мелодическія формулы потонули въ безбрежномъ морѣ скучнѣйшей мелопеи, въ сравненіи съ которой какая нибудь «Лукреція Борджіа» Доницетти—манна небесная!

И такое-то исчадіе драматико-музыкальной претензіи бездарнаго француза привѣтствуется въ Германіи, какъ будто что-нибудь дѣльное! Нѣмцы даже не вопіютъ противъ профанаціи великаго гётевскаго созданія. «Фаустъ» г. Гуно съ торжествомъ обходитъ всѣ германскія сцены и во многихъ слояхъ публики затмѣваетъ собой высоко-честныя и со всѣхъ сторонъ художественныя произведенія Рихарда Вагнера!.. Грустно становится при мысли, какъ *медленно* прививается людямъ всякое новое, разумное направленіе въ наукѣ, въ искусствѣ, въ цивилизаціи! Около пятнадцати лѣтъ уже какъ Германія ознакомлена съ новымъ поворотомъ, который придалъ дѣльной оперѣ — Вагнеръ, не столько своими умозрѣніями въ изданныхъ имъ брошюрахъ, сколько на самомъ дѣлѣ, наглядными, побѣдоносными фактами въ созданныхъ имъ музыкальныхъ драмахъ,—и что-жь! вся эта реформа, болѣе важная и существенная, нежели была въ свое время реформа, совершенная Глукомъ, — прошла для Германіи почти безъ послѣдствій, если таже Германія теперь

рядомъ съ Тангейзеромъ и Лоэнгриномъ апплодируетъ «Фаусту» Гуно́, да еще ретивѣе апплодируетъ, нежели органическимъ созданіямъ Вагнера!

Поневолѣ повторишь за Лабрюйеромъ, что *распознавательная* (т. е. критическая) способность еще рѣже встрѣчается на свѣтѣ, нежели жемчугъ и алмазы!

Понятно, что оперу, которая—по крайнему разумѣнію моему—въ достоинствѣ своемъ занимаетъ середину между «Силой Судьбы» Верди и «Мазепою» барона Фитингофа (съ тою разницею, что и у Верди, и Фитингофа несравненно больше дарованья къ пѣвучей мелодіи), — понятно, говорю, что такую оперу разбирать серьезно, сцена по сценѣ дѣло и утомительное, и совершенно лишнее.

Но, чтобы не упрекнули мою статью за порицанье *этой музыки* «оптомъ», съ плеча,—какъ будто бездоказательно, прослѣдимъ ходъ каждаго акта, причемъ, кстати будетъ сдѣлать нѣсколько замѣтокъ о постановкѣ и объ исполненіи.

Передъ поднятіемъ занавѣса не увертюра, а довольно длинная прелюдія какого то вялаго характера. Покушенія на стиль фугато такъ и остались — неудачными покушеніями. Въ инструментовкѣ рельефную роль тутъ играетъ арфа, но рисунокъ, порученный ей не приводитъ ни къ какому результату. Вездѣ только намекъ на что то, и въ общемъ—безцвѣтность и скука даже въ этой небольшой интродукціи!

Опера начинается, конечно, сценами въ фаустовой рабочей храминѣ. Единственный чисто музыкальный эффектъ этой экспозиціи въ драмѣ Гёте — перерывъ сцены самоотравленія звономъ колоколовъ—французскими либретистами пропущенъ изъ виду! Мечтанія Фауста — ничего невысказывающія и нисколько не переданныя характеромъ музыки, опять совсѣмъ безцвѣтной — прерываются какимъ то пасторальнымъ хоромъ (!) съ чисто-французскою кадрильною мелодіею.

Явленіе Мефистофеля,—ничѣмъ неподготовленное, напоминаетъ подобныя же неожиданности въ балаганныхъ пантомимахъ. Сценическая иллюзія «дьявола» поддерживается только лучемъ краснаго огня, постоянно слѣдящаго за всѣми движеніями Мефистофеля и иногда озаряющаго его какъ будто отблескомъ адскаго пламени.

Въ музыкѣ тутъ нѣтъ рельефнаго ровно ничего, кромѣ, нѣсколько-затѣйливо инструментованной, фигурки аккомпанимента во время явленія Фаусту — Маргариты за самопрялкой. Дуэтикъ, которымъ оканчивается актъ (!) банальностью своей можетъ перещеголять самыя плоскія изъ вердіевскихъ кабалеттъ. И такъ—ужь отказавшись положительно отъ требованія характеровъ, глубины и всего прочаго, для *французскаго* музыканта положительно непостижимаго — спросимъ, однако, чѣмъ же угощаетъ публику monsieur Gounod въ этомъ первомъ актѣ? Что тутъ интереснаго, привлекательнаго, хотя-бы чисто съ музыкальной стороны? Таже убійственная безцвѣтность музыки и во второмъ актѣ,

гдѣ, по случаю народнаго праздника (въ родѣ нашихъ гуляній подъ качелями), можно было бы разгуляться композитору съ талантомъ. Пресловутый вальсъ, расхваленный до небесъ хвалителями этой оперы — вальсъ нисколько не германскій, какъ бы требовалось, а весьма французскій и несравненно болѣе приторный и плоскій, чѣмъ, напр., вальсъ въ 1-мъ актѣ «Жидовки». Отрадное мгновенье въ этомъ актѣ—единственное отрадное!—появленіе граціозно-дѣвственной въ своей простотѣ—Гретхенъ! Говорится здѣсь, конечно, не о звукахъ, не о пошлой музыкѣ Гуно, а о безподобной исполнительницѣ роли Гретхенъ, г-жѣ Барбо, съумѣвшей создать живое лицо изъ самыхъ безцвѣтныхъ данныхъ. Вдохновилась она, безъ сомнѣнія, помимо партитуры Гуно, самой драмой Гете (въ порядочномъ французскомъ переводѣ), да картинами Анри Шеффера и Делароша.

Великая честь отличной артисткѣ, не смотря на безжизненность звуковъ партіи, воплотившей такъ наглядно на сценѣ поэтическій образъ гётевской Маргариты.—Для одной г-жи Барбо стоитъ слушать и смотрѣть оперу «Фаустъ»,—стоитъ осудить себя—для нѣсколькихъ мгновеній—на трехъ-часовую скуку и злую досаду. Какъ, напримѣръ, не озлиться на вандальскую профанацію гётевской мысли, когда въ концѣ 2-го акта гг. французскіе либретисты превращаютъ Мефистофеля въ умнаго шарлатана, а послѣ заставляютъ его трепетать передъ знаменіемъ креста. Въ Гете нѣтъ и намека на такую сцену, искажающую характеръ Мефистофеля — а то, что было у Гёте отлично-ловкаго для музыки (сцена кутежа въ Ауербаховскомъ погребкѣ) тѣмъ гг. либретисты не воспользовались! О вкусъ! О просвѣщенье!

Въ 3-мъ актѣ Гретхенъ почти не оставляетъ сцены; притомъ самый смыслъ драматическихъ задачъ, хотя и сколоченныхъ вмѣстѣ весьма пошло и неловко (для того, чтобъ не перемѣнять декораціи сада), имѣетъ въ себѣ чрезвычайную привлекательность: Гретхенъ за самопрялкой,—свиданіе любви съ Фаустомъ! — Для декораціоннаго эффекта придумана лунная ночь, превосходно здѣсь поставленная. Химическое освѣщеніе (замѣняющее обыкновенную театральную луну, т. е. кружокъ изъ масляной бумаги) приближается къ натурѣ до полнаго почти обмана глазъ. Это — не декорація, не театръ, а въ самомъ дѣлѣ садъ, озаренный кроткимъ, поэтическимъ сіяніемъ луны! При этомъ — восхитительная Гретхенъ—Барбо, въ своемъ простомъ бѣломъ платьѣ, съ своею ангельски-кроткою наружностью—очарованье, дѣйствующее на людей нервныхъ, быть можетъ, даже черезъ-чуръ сильно.

Вы замѣчаете, конечно, что очарованье-то *помимо* музыки. Въ партитурѣ и въ этомъ актѣ (столько богатомъ для музыки!) опять ровно ничего нѣтъ, кромѣ претензій на что-то сантиментальное и вычурно романтическое, во *французскомъ* вкусѣ! Во всемъ актѣ хочется *смотрѣть* на сцену, впиваться въ нее глазами, а на музыку столько-же обращать вниманія, какъ въ мелодрамахъ Михайловскаго театра, гдѣ иногда, при особенно-эффектныхъ сценахъ, въ оркестрѣ начинаютъ гомозиться разныя тремолы и пиццикато....

Заграничные журналы расхвалили квартетъ между Фаустомъ и Гретхенъ, Мартой и Мефистофелемъ. Но и квартетъ до крайности *слабъ* и рисункомъ, и колоритомъ, и драматизмомъ. Вотъ и вѣрьте европейскимъ хвалителямъ! — Актъ кончается—поцѣлуемъ Фауста и Гретхенъ. Увлекательность положенія, прелесть исполнительницы и чарующая декорація вызываютъ шумные взрывы апплодисментовъ.

Публика въ восторгѣ восклицаетъ: «превосходная опера! Какой талантъ этотъ Гуно!»

Въ четвертомъ актѣ нагромождены всѣ сцены «послѣдствій» любви Гретхенъ вплоть до сцены на шабашѣ вѣдьмъ.

Отъ этой сжатости (къ сожалѣнію существующей и въ драмѣ Гёте, когда она исполняется на театрѣ) совершенно теряется ясность положеній и, слѣдовательно, весь драматическій интересъ, столько сильный въ оригиналѣ Гёте. Рельефнаго по музыкѣ и въ этомъ актѣ нѣтъ ничего.

Исключеніе составляетъ сатирическая пѣсенка Мефистофеля (единственное мѣсто, гдѣ дьяволъ у Гёте дѣлается нѣсколько *доступнымъ* для музыки). Въ этой насмѣшливой серенадѣ подъ окнами Гретхенъ, Мефистофель и у французскаго музыканта получилъ довольно интересный оттѣнокъ и самый рисунокъ этой мелодіи не столько пошлъ, какъ все прочее.

Злобный смѣхъ удачно выраженъ композиторомъ и удачно передается исполнителемъ, г. Эверарди,—который въ другихъ сценахъ нисколько не возвысился надъ пріемами самаго балаганнаго чорта (да и трудно, очень трудно было возвыситься при безцвѣтности всей партіи. Одна — Барбо совершила такое чудо!)

Въ числѣ яркихъ нелѣпостей оперы,—шумный военный маршъ (въ два оркестра) по случаю возвращенья солдатъ изъ похода, въ томъ числѣ брата Маргариты, Валентина. Къ чему такой страшный шумъ для происшествія весьма обыкновеннаго! Къ чему длинный morceau de musique «среди улицы, какъ на парадѣ!» (Въ самой музыкѣ марша нѣтъ, разумѣется, ничего, кромѣ пошлости). — Среди всей оперы, отмѣнно скучной по музыкѣ, особенно скучными выдаются: 1) сцена у церковной паперти, т. е. слезы раскаянья Гретхенъ во время богослуженія въ церкви (чудное поле для музыки въ драмѣ Гёте—угрызенія совѣсти, одновременно съ потрясающими звуками реквіема! и тутъ г. Гуно умудрился *ничего* не сдѣлать въ своей партитурѣ) и 2) сцена смерти Валентина.

Вялость этихъ звуковъ, отсутствіе жизненнаго драматизма превышаютъ всякую мѣру! Самые восторженные энтузіасты этого «произведенія» находятъ финалъ IV акта—монотоннымъ и растянутымъ. Чтожь должны тутъ находить мы, не поклонники г. Гуно?

Пятый актъ начинается сценою или вѣрнѣе сказать—*декораціею* Блоксберга. Шабаша вѣдьмъ нѣтъ ни въ дѣйствіи, ни въ музыкѣ. Это все придумано, кажется, только для полноты списка «эффектовъ» изъ Гётевой драмы.

Видѣніе Гретхенъ Фауста среди шабаша выходитъ очень не рельефно и вся сцена безъ результатна. Перемѣна декораціи въ пышный адскій чертогъ приводитъ только къ весьма обыкновеннымъ балетнымъ танцамъ, во время которыхъ Фаустъ (Тамберликъ) поетъ нѣчто въ родѣ вакхическихъ строфъ изъ Пророка. Декорація — хороша. Танцы довольно жалки. Музыка.....! Въ довершеніе скандала — въ адскомъ чертогѣ поютъ какой-то торжественный гимнъ, весьма—свѣтлаго характера. Геніи встрѣчаются въ мысляхъ. — Сцена въ тюрьмѣ, — такъ сильно драматическая, обошлась опять *безъ* музыкальнаго интереса. Барбо и въ сценѣ сумасшествія—великая артистка. Апоѳеозъ души Гретхенъ, уносимый ангелами на небо—въ здѣшней обстановкѣ не удалась, тогда какъ на берлинской сценѣ это—говорятъ—чудо изъ чудесъ, въ отношеніи сценическаго эффекта. Но и при неудачности нѣкоторыхъ подробностей, все-таки, постановка оперы этой замѣчательно хороша и роскошна.



Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика *).

ПРЕДИСЛОВІЕ.



ногіе изъ числа слушателей курса, прочтеннаго мною въ мартѣ и апрѣлѣ текущаго года, пожелали, чтобы эти десять лекцій «о современномъ состояніи музыки, ея науки и ея педагогики» были переданы публикѣ и въ печатномъ видѣ. Исполняю теперь это желаніе съ большою охотою, тѣмъ болѣе, что рядъ статей такого рода будетъ и для читателей, и для меня самого, «подготовкою» для *полнаго музыкальнаго учебника* (*музыкознаніе*, съ технической, исторической и эстетической стороны), который я собираюсь издать, какъ только мнѣ это позволятъ другія мои занятія на музыкальномъ поприщѣ. Здѣсь-же спѣшу сдѣлать оговорку, что статьи, нынѣ предлагаемыя, будутъ конечно въ сущности держаться довольно близко плана моихъ лекцій, но изложеніе будетъ во многихъ пунктахъ нѣсколько разниться отъ изложенія тѣхъ музыкальныхъ бесѣдъ; письменная обработка вовсе не то, что лекція устная и (какъ у меня всегда) импровизированная. Устное слово можетъ и

*) Эпоха 1864 г., №№ 6 и 12.

должно себѣ позволить гораздо больше свободы въ изложеніи, больше отступленій отъ главнаго предмета, больше зигзаговъ въ планѣ, больше мелкихъ, эпизодическихъ подробностей. Отъ статьи, напротивъ, читатель въ правѣ требовать несравненно больше выработанности въ мысли и въ формѣ, больше строгости и сдержанности. Но—да не пугаются читатели—схоластической сухости въ этихъ статьяхъ они не найдутъ. Даже многаго, чисто техническаго, по возможности я буду избѣгать, стараясь «паче всего» приблизить музыкальное пониманіе къ пониманію литературному. Именно съ этой стороны мой взглядъ на музыку и ея науку долженъ иногда показаться новъ до дикости; я только утѣшу себя тѣмъ, если и люди, противоположныхъ со мною убѣжденій, должны будутъ признать, что въ моемъ сумасшествіи есть метода.

Вѣна, іюнь 1864.

I.

Предварительныя понятія и точка зрѣнія.

Въ Германіи, частію также въ Англіи и Франціи, понемногу начинаютъ отдавать справедливость проницательности ума, мѣткости сужденій и приговоровъ, качествамъ—по замѣчаніямъ германскихъ писателей—составляющимъ «особенность» даровитыхъ людей «славянскаго» племени. Къ такому убѣжденію пришли европейцы, или начинаютъ приходить, еще не зная почти вовсе русской литературы, съ ея самой важной стороны въ этомъ отношеніи, со стороны—критической. Намъ извѣстны работы и заслуги Лессинговъ, Шлегелей, Гервинусовъ, Штраусовъ, Карляилей; европейцамъ же не извѣстны работы и заслуги Бѣлинскаго и позднѣйшихъ дѣятелей на той-же самой почвѣ и въ томъ-же направленіи. Еслибъ Европа могла или захотѣла узнать русскихъ со стороны ихъ критическаго таланта и критической дѣятельности, — нѣтъ сомнѣнія, что выгодное мнѣніе о славянской проницательности и мѣткости укоренилось бы въ цѣломъ свѣтѣ несравненно сильнѣе. Можно сказать съ полною увѣренностію, что, по отношенію къ *критикѣ*, русскіе займутъ самое первое мѣсто, перегонятъ въ этомъ отношеніи и германцевъ, и англичанъ, ужъ не говоря о французахъ, всегда очень хромающихъ на эту ногу и значительно отсталыхъ во всемъ, гдѣ философскій смыслъ — главное требованіе. Почему-же думаютъ люди, что въ родной сестрѣ словесности *въ музыкѣ*, русскіе никакъ не могутъ жить своимъ умомъ, руководствоваться въ музыкальныхъ дѣлахъ своимъ прирожденнымъ вкусомъ; своимъ смысломъ, своею смѣтливостью и проницательностью? Почему-же до сихъ поръ существуетъ, еще со временъ Петра I и Екатерины II, вкоренившійся предразсудокъ, что русскіе люди музыкальному уму-разуму должны учиться не у знающихъ дѣло русскихъ, а непремѣнно—у нѣмцевъ или у итальянцевъ? И престранная выхо-

дитъ разноголосица! Въ то время, какъ литературное движеніе русское на каждомъ шагу развѣваетъ знамя прогресса, въ пользу *національности*, высоко-разумно понятой и къ дѣлу примѣненной, — музыкальному пониманію нашему хотятъ положить рутинныя, полусгнившія преграды и отдаютъ любознательное, даровитое русское юношество на выучку людямъ не русскимъ, лишоннымъ національнаго чутья, незнающимъ русскихъ способностей, темнымъ по части философски-литературнаго образованія, недоучкамъ даже и съ чисто технической стороны! Не лучше-ли ужь блуждать ощупью, на-угадъ, идти совсѣмъ на-пропалую, на авось, да по собственному крайнему разумѣнію,—нежели выбрать себѣ въ руководители слѣпого? А развѣ тупость и непросвѣщеніе, прикрытыя блестящей наружностью и лоскомъ ложной учености и шарлатанскихъ титуловъ,—не та-же *слѣпота* въ дѣлѣ искусства? Школа піитики и риторики, училище стихотворства, разсадникъ будущихъ профессоровъ элоквенціи и піитъ, вродѣ Василія Кирилловича Третьяковскаго,—такое заведеніе въ нашъ вѣкъ, и именно въ Россіи, было-бы явнымъ посмѣшищемъ, умерло-бы въ зародышѣ. Напротивъ того музыкальная риторика и музыкальная піатика находятъ у насъ въ Россіи еще бездну поклонниковъ, и учрежденія «для прививанія русскому юношеству музыкальныхъ предразсудковъ» не только не возбуждаютъ смѣха, но принимаются публикою съ довѣріемъ, съ полнымъ респектомъ, какъ будто нѣчто дѣльное и благодѣтельное для Россіи; и самая законная реакція противъ такихъ учрежденій, реакція въ силу истинной пользы дѣла, въ силу здраваго смысла, принимается или за личное негодованіе, или за музыкальное «ультра» и «карбонарство», во вредъ дѣлу! Гдѣ корень этому злу? Гдѣ причина такому враднѣйшему смѣшенію понятій, идущему такъ явно *въ разладъ* съ движеніемъ русскихъ умовъ по другимъ областямъ знаній, съ движеніемъ столько утѣшительнымъ? Корень зла, причина всего смѣшенія понятій на счетъ музыкальной науки—1) несостоятельность русскихъ въ музыкальныхъ дѣлахъ, вплоть до нашихъ дней, и 2) плохое состояніе музыкальной науки и на западѣ. Первый пунктъ пояснять почти нѣтъ надобности. Ясно, что мы приняли всякаго рода музыку прямо готовую, изъ рукъ въ руки отъ сосѣдей европейцевъ вмѣстѣ съ другими продуктами цивилизаціи, съ нѣмецко-французскими модами, винами, театрами. То, что зародилось уже музыкальнаго на русской почвѣ само собою, растительнымъ способомъ, на все время прививанія къ намъ продуктовъ германо-итальянскихъ, оставалось *почти совсѣмъ въ сторонѣ*, и, съ теченіемъ времени, «поросло травой забвенья», такъ что теперь, когда проснулся вкусъ къ настоящей русской старинѣ *и къ музыкѣ*, какъ ко всему остальному,—надо имѣть большую страсть къ музыкальной археологіи, чтобы рыться въ документахъ, «покрытыхъ плѣсенью вѣковъ», съ утѣшительною надеждою не найдти *почти ничего*, кромѣ самыхъ неясныхъ эмбріоновъ. Но разумѣется и эмбріоны эти имѣютъ для знатоковъ дѣла неоцѣненную важность и ни съ чѣмъ несравнимую прелесть. Изъ этихъ зародышей должна возро-

диться и исторія *русской* музыки *бывшей*, и историческая почва для *русской* музыки *будущей*. Говоря объ археологическихъ изысканіяхъ на этомъ полѣ, я, разумѣется, имѣю въ виду остатки нашихъ древне-церковныхъ напѣвовъ, перешедшихъ изъ Византіи и сохраненныхъ въ нашихъ монастыряхъ почти въ неприкосновенности, а впослѣдствіи если и измѣнившихся, то въ *духѣ* тогдашнихъ народныхъ напѣвовъ, такъ что самое это «измѣненіе» для насъ должно быть еще дороже, нежели грунтъ этихъ напѣвовъ наслѣдственно византійскій и, слѣдовательно, общій намъ съ древнѣйшими напѣвами латинской церкви.

Другая струя народной музыки, еще болѣе почвенная, еще болѣе трудная для сохраненія въ памятникахъ и для изслѣдованія, — наши *народныя пѣсни*. Эта музыка вся въ зародышахъ только, и зародыши эти переходятъ изъ рода въ родъ, изъ провинціи въ провинцію въ устномъ преданіи, безъ малѣйшихъ покушеній письменности.

Легко можно себѣ представить, сколько тутъ случаевъ для измѣненія, для искаженія, для притоковъ элементовъ постороннихъ, чуждыхъ,—для совершеннаго затерянія первообразнаго, почвеннаго напѣва! Образованность музыкальная, полученная нами съ запада, почти не дотрогивалась ни до старинной церковной нашей музыки, ни до народныхъ пѣсенъ, относясь и къ тому и къ другому свысока, аристократически, и всякій разъ, когда, изъ состраданія къ грубымъ начаткамъ искусства, прикладывала къ нимъ руку, то передѣлывала ихъ, почему и зачѣмъ—увидимъ послѣ.

Такимъ образомъ сближеніе между нашей почвенной музыкой и между наносной, образованной, не существовало никогда, почти вплоть до оперъ Верстовскаго и Глинки. При словѣ «музыка», образованные классы русскихъ воображали себѣ непремѣнно и исключительно произведенія германо-итальянскія; русскіе мотивы допускались въ видѣ крайне рѣдкихъ исключеній, какъ темы для концертныхъ варіяцій или для куплетовъ въ полу-водевильныхъ операхъ. Старинное церковное пѣніе было вытѣснено наплывомъ музыки Бортнянскаго, бывшаго на выучкѣ въ Италіи, у «образованнаго» музыкальныхъ (собственно-оперныхъ) дѣлъ мастера. Между тѣмъ, при дѣйствительно превосходныхъ сторонахъ придворной пѣвческой капеллы, посредственная музыка Бортнянскаго сдѣлалась для цѣлыхъ тысячъ любителей музыки чѣмъ-то недосягаемо-прекраснымъ, возвышеннѣйшимъ идеаломъ *музыки вообще* (какъ напримѣръ, «моцартовская» музыка для многихъ старожиловъ, еще и теперь существующихъ).

Для кого только и свѣту въ окошкѣ, что Бортнянскій,—тотъ, безъ сомнѣнія, не поладитъ ни съ однимъ изъ документовъ старинной русской церковной музыки. А кто воспиталъ свой слухъ на полу-танцовальныхъ оперныхъ мелодіяхъ нѣмцевъ и итальянцевъ, тотъ точно также никогда не уловитъ особенностей склада въ русскихъ простонародныхъ пѣсняхъ.

Тѣ-же даровитыя музыкальныя натуры, которыя, родясь и живя весь вѣкъ

среди этихъ первообразныхъ, драгоцѣннѣйшихъ продуктовъ музыкальной почвы, чувствовали и чувствуютъ до тонкости всю ихъ прелесть, знаютъ всю ихъ «суть», тѣ опять не могутъ дать себѣ ни малѣйшаго отчета ни въ своей любви, ни въ своемъ спеціальномъ знаніи.

Они даже никогда и не догадывались, что любятъ музыку, любятъ и служатъ искусству. Какое тутъ служеніе искусству?

Они просто себѣ любятъ слушать и пѣть пѣсни, точно также какъ пчела, напримѣръ, не знаетъ, почему она строитъ свои ячейки шестиугольными, а не осьмиугольными. Это инстинктивное «пѣснопѣніе» чрезвычайно дорого само по себѣ, но оно вѣчно въ одномъ положеніи, и къ прогрессу музыки и музыкальной науки не относится.

Такимъ образомъ цѣлая бездна лежала всегда между русскою почвенною музыкою и такъ называемою ученостью музыкальною. «Ученье, вотъ бѣда! Ученость, вотъ причина!» То-есть, кромѣ всякихъ шутокъ — *бѣда!* Кажется Гёте сказалъ, что полу-знаніе несравненно опаснѣе полнаго незнанія. А на повѣрку, произведенную съ анатомическимъ ножемъ строжайшей логики въ рукахъ, окажется, что вся такъ называемая премудрость музыкальная, какъ она существуетъ въ учебникахъ и головахъ преподавателей, никакъ не больше, какъ *полузнаніе*, или даже *четвертьзнаніе*. Судите объ результатахъ! Прошу понять, что эту до крайности рѣзкую сентенцію я отношу вовсе не къ музыкальной учености въ нашемъ отечествѣ. Ничуть! У насъ въ этомъ отношеніи *своего* еще ровно ничего нѣтъ. Ни одного учебника, ни одного профессора. Мы постоянно на слово вѣримъ въ этихъ дѣлахъ нѣмцамъ. Нѣтъ, я говорю именно о Европѣ, объ нѣмцахъ, о цѣломъ музыкальномъ свѣтѣ, о всесвѣтной, столѣтіями выработанной музыкальной наукѣ. И повторяю,—что въ настоящемъ, строгомъ смыслѣ слова, какъ логическая система, она еще и существовать не начинала. Берусь тотчасъ-же вамъ это доказать наглядными примѣрами. Есть, положимъ, наука «физика», которой задача объяснять явленія реальнаго міра.

При нынѣшнемъ развитомъ состояніи этой науки нельзя отыскать ни одного явленія (изъ области *физическихъ* явленій), которое не было-бы *пояснено* въ современномъ хорошемъ учебникѣ «физики». Возьмемъ другую вѣтвь знаній. Напримѣръ *грамматику* и именно *французскаго* языка, какъ наиболѣе обработаннаго и установившагося съ грамматической стороны.

Хорошій учебникъ французской грамматики даетъ вамъ ясный и точный отвѣтъ на любой вопросъ, по части грамматическаго знанія французскаго языка, и невозможно встрѣтить ни въ сочиненіяхъ Ж. Занда, ни В. Гюго, хотя-бы вчера вышедшихъ изъ печати, то одного сочетанія словъ, которое-бы не подходило подъ грамматическія правила, изложенныя въ «полномъ» учебникѣ; онъ предвидитъ всевозможные случаи французскихъ словосочетаній. Теперь не угодно-ли обратиться къ музыкѣ? Не только въ новѣйшихъ—Шуманѣ, Вагнерѣ, Берліозѣ, Листѣ,—нѣтъ,—въ писателѣ, который безспорно

признанъ громаднымъ геніемъ и умеръ уже около сорока лѣтъ назадъ, въ *Бетховенѣ*, можно указать десятки такихъ звукосочетаній, которыя *ни въ одномъ* изъ существующихъ учебниковъ музыкальной теоріи не объяснены, не предвидѣны!

Мало того, есть учебники, которые выходятъ въ наше время десятымъ, одиннадцатымъ изданіемъ (напримѣръ: Traité complet d'harmonie, директора брюссельской консерваторіи, Фетиса) и на многихъ страницахъ поучаютъ музыкальное юношество: какъ воздерживаться отъ ошибокъ противъ теоріи, противъ естественныхъ законовъ гармоніи, имъ, т. е. Фетисомъ, начертанныхъ на скрижаляхъ науки; ошибокъ, въ которыя впалъ, напримѣръ: «Бетховенъ» въ такомъ-то и такомъ-то мѣстѣ, такой-то и такой-то симфоніи... Какъ тутъ быть? Если Бетховенъ геній (въ чемъ кажется трудновато усумниться), то противъ естественныхъ, основныхъ законовъ своего искусства и именно со стороны грамматики, т. е. гармоній, онъ положительно погрѣшить не могъ. Объ этомъ у насъ еще будетъ много рѣчи. Напротивъ, всѣ въ свѣтѣ грамматики (въ томъ числѣ и музыкальная, разумѣется) заносятъ въ свои столбцы правиломъ только то, что встрѣчается у лучшихъ писателей, и изъ этого именно дѣлаютъ свои выводы. Значитъ, если чья нибудь грамматика находится въ прямомъ разнорѣчіи съ геніальнымъ писателемъ, тогда какъ употребленное этимъ писателемъ сочетаніе, въ анатомическомъ разборѣ, можетъ быть объяснено вполнѣ органически,—такая грамматика,—не наука, а мистификація, шарлатанство; такой учебникъ—не книга, а макулатура, не смотря на свои одиннадцать изданій во второй половинѣ XIX вѣка. И, наконецъ, если подобные учебники въ наше время возможны и не предаются на общее посмѣяніе, значитъ музыкальная наука еще не существуетъ.

Пишущій эти строки всему, что знаетъ по музыкѣ, выучился самъ безъ малѣйшаго руководителя, но именно потому отлично знакомъ съ музыкальными печатными руководствами и учебниками всякаго сорта. Оттого то, изъ собственнаго опыта, осмѣливается еще разъ утверждать, что всѣ печатные учебники несостоятельны то съ этой, то съ другой стороны истинной музыкальной науки, и есть въ ней бездна предметовъ самыхъ важныхъ, самыхъ существенныхъ, которые до сихъ поръ, или излагались вкось и вкривь, или какъ-то вскользь, между прочимъ, или такъ неясно, такъ запутано въ нѣмецкомъ многорѣчіи, что жаждующій ученія бродитъ во всемъ этомъ, какъ въ дремучемъ лѣсу. Русскій учебникъ, не обширный, но достаточно полный и *ясно, понятно* изложенный, будетъ конечно книгою до крайности полезною. Но теперь, на этотъ разъ, не въ этой, технической сторонѣ, наша задача. Для того, чтобъ показать, какъ сложилась музыкальная наука, по какой дорогѣ пошло, въ связи съ этою наукою, практическое музыкальное преподаваніе, надобно ни больше, ни меньше, какъ оглядѣть критическимъ окомъ всю область музыки, какъ мы ее понимаемъ, въ разныхъ ея вѣтвяхъ, со стороны творческой, со стороны виртуозной, со стороны почвенной, растительной, и со стороны каби-

нетной, абстрактной, ученой, теоретической. Задача такая, въ полномъ своемъ и подробномъ разрѣшеніи, дала бы науку, тоже еще не существующую, *прагматическую исторію музыки*. Это тоже еще впереди, но въ главныхъ чертахъ, во взглядѣ à vol d'oiseau, такой историко-критическій очеркъ можетъ обойтись безъ накопленія техническихъ подробностей (какъ *pièces justificatives)* и можетъ сдѣлаться трудомъ не особенно объемистымъ, не превышающимъ размѣровъ, и не выходящимъ изъ тона статей журнала литературнаго, по музыкѣ не спеціальнаго. Остановимся теперь поближе на разныхъ *словахъ, названіяхъ*, которыя будутъ по необходимости встрѣчаться въ томъ, что я здѣсь предлагаю читателямъ. Безъ яснаго, опредѣленнаго понятія о кругѣ идей, замыкаемомъ тѣмъ или другимъ техническимъ или полу-техническимъ словомъ, слово это безполезно или даже вредно, потому что можетъ вести къ понятіямъ ложнымъ.

Прежде всего, что такое слово «музыка»? Какъ мы его должны разумѣть? Не касаясь археологіи слова, т. е. не притрогиваясь къ понятіямъ, которыя соединились съ этимъ словомъ у его родителей, древнихъ грековъ, мы, соображаясь съ тѣмъ искусствомъ, которое для насъ теперь существуетъ подъ словомъ музыка, должны дать такое опредѣленіе:

Музыка есть особаго рода *поэтическій языкъ*, имѣющій своимъ органомъ особаго рода опредѣленные звуки, производимые или голосомъ человѣческимъ (въ связи со словесною рѣчью и въ нѣкоторой отъ нея зависимости), или особыми искусственными орудіями, въ сущности, болѣе или менѣе, подходящими подъ звукъ голоса человѣческаго.

Логическіе выводы изъ такого опредѣленія уяснятъ многое на нашемъ полѣ.

Музыка есть *языкъ*. Каждый языкъ имѣетъ свою «грамоту», письменность, и свою грамматику (систему законовъ, или правилъ этого языка и его грамоты). Познаніе этого языка составляетъ то, что называется «музыкальною наукою» въ тѣсномъ смыслѣ. Въ болѣе обширномъ смыслѣ, музыкальная наука должна заключать въ себѣ и «исторію» развитія этого языка и его литературы, и философію этого языка, т. е. часть эстетики, науки объ изящномъ (въ такомъ смыслѣ, напримѣръ, должна существовать и «наука словесной поэзіи», и «наука живописи», и «наука зодчества» и т. д.). Ясно также, что «наука о звукѣ», т. е. *акустика* (отрасль физики) и даже та ея часть, которая трактуетъ о музыкальномъ звукѣ, входитъ въ «музыкальную науку» весьма второстепенно, сторонкой. Столько же, какъ, напримѣръ, физіологическое ученіе объ органахъ *слова*, о гортани и ртѣ, входитъ въ науку «словесности»; опредѣленіе наше соединяетъ въ себѣ *вокальную* музыку, т. е. музыку голосовъ человѣческихъ, собственно *пѣніе*, и музыку орудій музыкальныхъ, т. е. *инструментальную* музыку, не дѣлая между этими двумя областями никакого существеннаго различія, но отдавая нѣкоторое первенство и преимущество *вокальной* музыкѣ. Дѣйствительно, въ сущности, вокальная музыка есть *пѣніе*. Со-

четаніе инструментовъ есть только замѣна *хора* голосовъ; музыка отдѣльнаго пѣвучаго инструмента (скрипки, флейты) есть подражаніе мелодическимъ переливамъ голоса человѣческаго, отдѣльному, одноголосному пѣнію. Оркестръ есть *хоръ* инструментовъ, взамѣнъ и въ *дополненіе* хору голосовъ. Органъ—хоръ изъ разныхъ, разнаго устройства духовыхъ инструментовъ (трубокъ, дудокъ), повинующихся игрѣ одного человѣка, посредствомъ одной или нѣсколькихъ *клавіатуръ* (ряда клавишей для рукъ и для ногъ). Фортепіано—хоръ *струнъ*, приводимыхъ въ движеніе посредствомъ молоточковъ, повинующихся клавіатурѣ. На фортепіано съ успѣхомъ можно представить очеркъ, эскизъ любви, данной музыки, потому что въ этомъ инструментѣ есть высокіе и низкіе регистры въ томъ же размѣрѣ, какъ въ оркестрѣ, и вся гармонія подъ руками, даже до нѣкотораго скрещенія мелодій между собой, въ многоголосныхъ сочетаніяхъ. Но самый звукъ фортепіано весьма бѣденъ и весьма далекъ отъ истиннаго *пѣнія*. Съ этой стороны оно, инструментъ самый неудовлетворительный, ein unzulängliches Instrument, какъ называлъ его Бетховенъ, хотя написалъ для этого неблагодарнаго инструмента цѣлую библіотеку, въ качествѣ «картоновъ», для истинно-музыкальныхъ картинъ. Органъ несравненно богаче звучностью, это цѣлый океанъ разныхъ *хоровъ*, только лишенныхъ способности по произволу *оттѣнять* звукъ. Маленькое усиленіе или ослабленіе звука, въ теченіе одной и той же фразы, для органа невозможно. Въ этомъ его ахиллесова пята, выкупаемая только неисчерпаемымъ богатствомъ звукосочетаній. Наростаніе силы въ употребленіи регистровъ, болѣе и болѣе звучныхъ и рѣзкихъ, громадное «crescendo» и «diminuendo», въ этомъ смыслѣ, можетъ, до нѣкоторой степени, замѣнить недостатокъ выразительности. Самые превосходные изъ музыкальныхъ орудій разумѣется тѣ, на которыхъ возможна *полная выразительность* музыкальной фразы, т. е. усиленіе и ослабленіе звука по произволу, до малѣйшихъ оттѣнковъ, способность связывать одинъ звукъ съ другимъ, или раздѣлять одинъ отъ другаго, способность къ протяжности, къ бѣглости, къ силѣ и къ нѣжности. Всѣмъ этимъ вполнѣ обладаетъ только одно въ свѣтѣ музыкальное орудіе—голосъ человѣческій. Послѣ него скрипка, альтъ, віолончель, гобой, кларнетъ (уже съ ограниченіями), флейта, фаготъ (еще съ большими ограниченіями) и т. д.

Ясно, что музыка *для голоса* важнѣе музыки для инструментовъ. Въ ней *пѣніе*—вполнѣ пѣніе; выразительность—вполнѣ выразительность. Но предѣлы голоса человѣческаго, по отношенію и къ *силѣ*, и къ регистрамъ (т. е. ряду звуковъ, доступныхъ одному голосу) довольно не велики. Съ этихъ сторонъ, музыкальныя орудія искусственныя, сдѣлавшись подмогою для голосовъ, пріобрѣли чрезвычайную важность и послѣ, получивъ, какъ узнали, самостоятельное развитіе, могли выработать такія стороны музыкальной поэзіи, которыя, хотя всѣ заключались въ голосѣ человѣческомъ, хоть въ видѣ эмбріоническомъ, не могли, однако, выступить наружу въ такой ясности и не могли собою обогатить область *музыкальнаго языка вообще*.

Грохотанье низкихъ нотъ контрабасовъ и литавръ, напримѣръ, только въ *намекѣ* можетъ быть слышимо въ гнѣвномъ голосѣ самаго могучаго баса человѣческаго; въ оркестрѣ эта гнѣвность можетъ вырости до такихъ размѣровъ, что слышатся уже не грозныя рѣчи, а раскаты громовъ небесныхъ, паденіе лавины, шумъ волнъ океана; палитра *живописи* музыкальной разрослась подъ перомъ Бетховеновъ, Берліозовъ, Вагнеровъ до величія изумительнаго, и, безъ сомнѣнія, недоступнаго для одной вокальной музыки. Пѣнію, голосу, теперь стоитъ только намекнуть; оркестръ своими могучими средствами уже дорисуетъ все, что происходитъ въ душѣ человѣческой, хотя бы это было негодованіе Эсхилова «Прометея», или, въ другую сторону, оркестръ можетъ вдругъ уменьшиться до микроскопически-тонкаго царства шекспировой феи Мабъ, до слезинки на рѣсницахъ ребенка, до колыханья лепестковъ розы...

Въ сущности, повторяю, для музыкальной науки нѣтъ никакого различія между музыкою инструментальною и музыкою вокальною. Законы рѣшительно одни и тѣ же для той и другой. Всякая музыка, естественно говоря, есть *пѣніе* (или то, что къ нему принадлежитъ, его дополняетъ, обрамливаетъ). Оттого весьма часто встрѣчающіяся фразы: учиться *музыкѣ* и *пѣнію*, «Mademoiselle a deux talents: pour le chant et pour la musique», въ строгомъ смыслѣ— вздоръ. Но тутъ, разумѣется, имѣютъ въ виду матеріальное занятіе голосомъ и матеріальное занятіе игрой на фортепіано. Въ очень многихъ случаяхъ одно изъ этихъ занятій прямо противоположно другому. Соединеніе—рѣдкость! Такъ что, и способности учениковъ и учителей, и метода преподаванія, и результаты пошли по разнымъ дорогамъ!

Музыка есть языкъ *поэтическій*, оттого всѣ покушенія выражать *музыкою* понятія непоэтическія, а взятыя просто изъ области разсудочнаго, общежитейскаго языка, имѣютъ результатомъ проявленія антимузыкальныя, ничего не имѣющія общаго съ истиннымъ искусствомъ. Разсудочной ясности, опредѣлительности осязательной отъ музыки и спрашивать нечего. Улыбышевъ съ этой стороны очень правъ, когда, думая посмѣяться надъ глубокомысліемъ программъ, приданныхъ послѣднимъ твореніямъ Бетховена, говоритъ, что музыка неспособна «замѣнить словесный языкъ, музыкою никакъ, напримѣръ, нельзя пригласить пріятеля къ обѣду». Удаляясь отъ низменныхъ прозаическихъ сферъ, музыка между тѣмъ составляетъ весьма-понятный языкъ отъ души къ душѣ, отъ сердца къ сердцу, и можетъ совершенно свободно вращаться въ сферахъ едва доступныхъ слову человѣческому, въ сферахъ даже высочайшей философіи, переводя ее на языкъ движеній и настроеній души, на языкъ *ощущеній*, какъ бы тонки и безплотны они не были. Можно сказать, что музыка въ своемъ сліяніи съ поэзіею словесною (въ пѣніи съ аккомпаниментомъ), съ одной стороны, усиливаетъ стократно выразительность поэзіи, придавая словамъ желаемый поэтомъ *акцентъ* (рѣдкими декламаторами или чтецами улавливаемый); съ другой стороны, успѣваетъ и то, что есть въ поэзіи туманнаго, недосказаннаго, словомъ человѣческимъ неформулированнаго, не-

100*

объятаго; досказываетъ то, что можно иногда прочитать между строкъ поэзіи, дорисовываетъ весь этотъ внутренній, душевный міръ, для котораго слово только самая внѣшняя и довольно грубая оболочка. Еслибъ все, что происходитъ въ душѣ человѣческой, можно было передать *словами*, музыки не былобы на свѣтѣ.

Возвратимся опять къ опредѣленію: музыка есть поэтическій языкъ. При нынѣшнемъ состояніи общей педагогики, каѳедры, съ которыхъ бы учили «поэзіи», учили дѣлаться поэтами, сочинять поэмы, писать стихи — уже не существуютъ. Въ прежнее время все это было *въ порядкѣ вещей*; въ цѣлой Европѣ читались цѣлые курсы риторики и поэзіи съ прямо практическою цѣлью образовать *писателей*—выходили писаки; образовать *авторовъ* — выходили сочинители; образовать *поэтовъ* — выходили «профессора піитики и элоквенціи», которыхъ вѣчнымъ типомъ останется нашъ великій Василій Кириловичъ Третьяковскій. Если въ наше время нельзя, невозможно «учить поэзіи, учить стихотворству, какъ ремеслу», если это стало для насъ и смѣшно и постыдно, отчего «музыкальному авторству» можно будетъ учить съ каѳедры? Отчего ученіе языку, еще болѣе *тонко-поэтическому*, чѣмъ самая поэзія, еще продолжается по грубой, рутинной методѣ, какъ будто дѣло идетъ о шитьѣ сапоговъ, или обтесываньѣ камней?

Тутъ господствуетъ смѣшеніе понятій. Оно же господствовало и въ словесности, пока не отжило свой вѣкъ. Еще въ римской литературѣ было извѣстно: «oratores fiunt, poetae nascuntur»; но это не помѣшало, въ схоластическія времена, распредѣлять курсы ученья на три отдѣла: 1-й — *ученіе грамматикѣ*, 2-й—*ученіе риторикѣ*, 3-й—*ученіе піитикѣ*. Элементарно-техническое значеніе языка было первою ступенью къ дальнѣйшему его практическому изученію и такъ какъ высшая степень значенія литературнаго проявлялась въ прозаикахъ и стихотворцахъ, то и съ каѳедры — дабы догнать этихъ знахарей дѣла,—преподавалось писательство прозою (риторика) и писательство стихами (піитика). Различіе между *значеніемъ языка* (этому можно и должно *учить*) и примѣненіямъ этого знанія къ дѣлу, въ творческомъ процессѣ авторства (чему *учить* невозможно), было постоянно упускаемо изъ виду. На такомъ ложномъ принципѣ существовали, однако, сотни тысячь школъ (не давшихъ ни одного истиннаго писателя); на такомъ ложномъ пониманіи дѣла содержались (и еще держатся къ сожалѣнію) цѣлыя корпораціи, академіи языкознанія и изящной словесности, académies de belles lettres (въ родѣ пресловутой académies française).

Въ музыкѣ и ея преподаваніи повторилось и, къ сожалѣнію, повторяется еще тоже самое, въ формахъ еще болѣе рутинныхъ и нелѣпыхъ; еще *болѣе*, потому что въ музыкознаніи, на бѣду, есть сторона исключительности, не всѣмъ доступная на первый взглядъ. Эту конечно сторону избрали себѣ девизомъ и щитомъ педагоги-шарлатаны или тупицы и—въ пользу свою—накрыли музыку Изидинымъ покрываломъ чего то мудренаго, таинственнаго, доступнаго только

не многимъ избраннымъ. Музыкальные педагоги получили всю важность какихъ то жрецовъ, гіерофантовъ. Римскіе авгуры, разсказываетъ Цицеронъ, встрѣчаясь на улицѣ, не могли взглянуть другъ на друга, безъ внутренняго смѣха, и съ трудомъ удерживались, чтобы громко не расхохотаться и тѣмъ не измѣнить своей важности. Музыкальные аруспиціи прошлаго и нашего вѣка при встрѣчѣ, не имѣютъ покушенія разсмѣяться только потому, что степенью развитія далеко не догнали римскихъ авгуровъ, — напротивъ, въ нахальной эксплуатаціи своей Изиды, въ собственную пользу, съ примѣсью самаго тупого суевѣрія, стоятъ на степени какихъ нибудь самоѣдскихъ шамановъ.

Съ такой точки зрѣнія очень легко объясняется «живучесть» нелѣпостей по музыкальной наукѣ и педагогикѣ, которыя—въ наше время—были бы рѣшительно постыдными во всякой другой области интеллектуальныхъ знаній. Въ маленькомъ—хотя не менѣе грустномъ—подобіи, вы можете найдти первообразъ музыкальной рутинной педагогики въ обученьи русской грамотѣ по *азамъ* и *букамъ*. Замѣчательно, что въ народѣ и языкѣ русскомъ сохранилось другое значеніе слова «бука». Оно равносильно чудовищу, пугалу для ребятъ и суевѣрныхъ трусовъ, тому, что у французовъ loup-garou. Такимъ образомъ, первыя буквы алфавита нашего получили для учениковъ высоко-мистическій и вмѣстѣ осязательно-вѣрный смыслъ «азъ-бука»—то есть: «*я*, молъ, *пугало*». Нечего напоминать вамъ, что этого сорта прежнее обученіе грамотѣ было дѣйствительно пугаломъ и пыткой для бѣдныхъ дѣтскихъ головокъ. Только розгами, «палями» по рукамъ, или тукманками въ голову можно было «втемяшить» ребенку, хотя бы ему было лѣтъ пятнадцать, что, дважды повторенный слогъ «*буки-азъ*»—въ результатѣ даетъ слово: «*баба*»! Прямое противорѣчіе навсегда такъ—прямымъ противорѣчіемъ и остается, и чѣмъ лучше устройство мозга, тѣмъ *сильнѣе* для него выступаетъ логическая нелѣпость. За познаніемъ «*азовъ*»—наступало обученіе «*складамъ*», въ долбяжку—«Ангелъ-Ангельскій, Архангелъ-Архангельскій»—потомъ задалбливаніе цѣлыхъ страницъ часослова и псалтиря наизусть. Обратимся къ изученію музыкальной премудрости—по схоластической методѣ, имѣвшей полную силу, напримѣръ, при Бетховенѣ, да и теперь еще не совсѣмъ-то покинутой. Тутъ, точно такими *пугалами* какъ «азъ-бука» являются:—1) ученіе *интерваламъ* (безъ логической системы и съ пропускомъ само-важнѣйшихъ понятій); 2) ученіе *генералъ-басу* (эко словечко! мы тотчасъ вернемся къ нему); 3) ученіе *контрапункту* (тоже словечко?). Не отвѣчаетъ ли ученье интерваламъ—задалбливанью *букъ* и *азовъ?* Не отвѣчаетъ ли ученіе *генералъ-басу* — «складамъ?» Не отвѣчаетъ ли занятія контрапунктомъ по остальнымъ формуламъ и примѣрамъ въ церковномъ стилѣ (im evangelischen Styl)—задалбливанію страницъ псалтиря и часослова? Разумѣется, и практическіе, и экономическіе результаты одинаковы. Но вы еще не знакомы съ нашими пугалами, господа: генералъ-басомъ и контрапунктомъ; я вамъ тотчасъ ихъ представлю.

Какъ только наука *гармоніи* сколько нибудь уяснилась, дошла до сте-

пени нѣсколько—опредѣленнаго ученія, доктрины (мы вскорѣ прослѣдимъ весь процессъ этого развитія), сильною подмогою этого ученія, нагляднымъ и осязательнымъ представителемъ гармоніи, *по всѣмъ правиламъ* явился — органъ, съ своею клавіатурою изъ бѣлыхъ и черныхъ клавишъ. Впослѣдствіи, тому-же дѣлу служили,—драгоцѣнные для *аккомпанимента* вокальной музыкѣ въ комнатѣ (и даже въ театрѣ) — струнные клавіатурные инструменты: спинетты, клавецины,—праотцы нашихъ фортепіанъ и роялей. Все это — прекрасно. И теперь у насъ, клавіатура — самое полезное пособіе для изученія элементовъ гармоніи и музыки вообще. При занятіяхъ гармоніею встрѣтилась необходимость ввести въ употребленіе многія сокращенія, аббревіатуры, значки,—родъ стенографіи, скорописной грамоты музыкальной для облегченія механическаго труда нотописанія. И это въ порядкѣ вещей. Такого рода упрощенія вызываются практическою необходимостью въ *каждой* грамотѣ; но вотъ это уже не прекрасно въ наукѣ гармоніи или музыкальной грамматикѣ: — эти упрощенія и сокращенія,—въ сущности весьма произвольныя, часто не особенно-логическія, случайно придуманныя, — стали играть самую важную роль, получили особую санкцію, сдѣлались чѣмъ то неприкосновеннымъ и, по тупости рутинныхъ преподавателей, въ соединеніи съ «шаманствомъ»—обратились въ *главнѣйшую часть* преподаванія гармоніи. Слово «генералъ-басъ» — явившееся (весьма неправильно) для выраженія общихъ формулъ аккомпанимента для данной мелодіи, на клавишахъ органа или клавецина—стало представителемъ всей науки гармоніи, чѣмъ-то до нельзя премудрымъ и глубокомысленнымъ! Писать «генералъ-баса», то есть означать гармонію, аккорды аккомпанимента *цифрами* или тѣми сокращеніями, о которыхъ мы говорили, съ замѣною нотъ особыми численными формулами, по счету интерваловъ отъ данной одной ноты (*тоники*)—въ этомъ заключалось *все* посвященіе въ знакомство гармонической науки. Съ такимъ перевѣсомъ внѣйшей оболочки (формы письменности) надъ внутреннимъ принципомъ (логическое построеніе гармоніи), перевѣсомъ шелухи надъ ядромъ, вкрались именно отъ недостаточности и нелогичности нѣкоторыхъ формулъ «генералъ-баса», значительные пропуски и недочеты, — какіе именно? Это повело бы насъ слишкомъ далеко въ технику, и оставалось бы все таки нелѣпымъ, безъ нотныхъ примѣровъ, а имъ *здѣсь*, конечно не мѣсто. Ограничусь полу-техническимъ намекомъ. Генералъ-басная практика, пріучая смотрѣть на гармонію, на аккорды, какъ на какія-то алгебраическія величины (напр. секстаккорды—цифра 6 надъ басовою нотою, положимъ, mi вмѣсто нотъ: mi, sol, do), пріучала вмѣстѣ принимать цѣлое содержаніе гармоническаго аккорда абстрактно, а не въ живомъ звукѣ, не въ расположеніи нотъ, составляющихъ аккордъ по разнымъ регистрамъ инструмента, или оркестра, или голосовъ.

Слѣдя за своею цифрою 6 надъ нотой mi въ басу, генералъ-басистъ *знаетъ* только одно, что въ верхнихъ голосахъ непремѣнно должны быть ноты sol и нота do — въ какихъ именно голосахъ, въ альтѣ, или въ тенорѣ, или

сопрано? повторенная или неповторенная на разныхъ октавахъ?—этого условный знакъ генералъ-басисту не подсказывалъ и онъ, слѣдовательно, знать этого не обязанъ. Отсюда, или черезъ-чуръ большая *несмѣлость* въ расположеніи аккорда и въ веденіи голосовъ (при связи аккордовъ между собою), или произвольное самовластіе въ дублированіи интерваловъ, и, слѣдовательно, частыя неблагозвучія, промахъ противъ органичности и эстетическихъ требованій слуха. Въ этой-же, несчастной практикѣ генералъ-баса, въ этой рутинной узкости для формъ аккомпанимента, вѣчно по одной мѣркѣ, можно отыскать причину мелкости взглядовъ какого нибудь Фетиса и ему подобныхъ на гармонизацію Баха и Бетховена, а въ позднѣйшее время, на гармонизацію Шопена, Глинки, Шумана, Вагнера. Очень ясно, что великіе художники создаютъ свою гармонію по внутреннему, гармоническому чутью, слушаются *только* своего внутренняго голоса — голосъ этотъ есть *сама гармонія,* сама *природа музыкальная* въ человѣкѣ; оттого каждый истинно великій художникъ, непремѣнно во многомъ перестраиваетъ всю лиру искусства немножко на свой ладъ, а музыкальные грамотѣи подвигаются въ своемъ дѣлѣ черепашьимъ шагомъ, какъ улитки ползаютъ по протоптаннымъ дорожкамъ, цѣпляются крѣпко за свои *буки* и *склады* и, разумѣется, произносятъ «анаѳему» на всякую музыку, которая такъ дерзка, что не укладывается въ ихъ ящики и коробочки. И въ самомъ дѣлѣ: великіе педагоги, профессора композиціи въ неаполитанской консерваторіи, еще въ половинѣ прошлаго вѣка — сдѣлали подробный списокъ всѣмъ *дозволеннымъ* аккордамъ, положили строгое *запрещеніе* на всѣ другія, самовольные комбинаціи. И вдругъ является Зальцбургскій уроженецъ un gio viconto—отличный виртуозъ на клавецинѣ, четырнадцати лѣтъ пишетъ оперу итальянскую, по всѣмъ правиламъ и получаетъ патентъ di cavalier filarmonico, дѣлается членомъ разныхъ академій. Но вотъ юношѣ уже за двадцать,—вотъ ужь близко къ тридцати—онъ пишетъ, разумѣется, по внушенію своего внутренняго закона, а не по правиламъ консерваторіи и академіи; «хороши бы мы были» говаривалъ онъ, — «еслибъ писали такъ, какъ насъ учатъ въ книжкахъ!» И вотъ, тѣже самые, которые увѣнчали его лаврами за ребяческія произведенія, въ зрѣлыхъ его превосходныхъ созданіяхъ находятъ ужасы противъ теоріи *) и отступаютъ отъ него, какъ отъ зачумленнаго. Не успѣла вѣчно-отстающая черепаха, музыкальная грамматика, занести въ свои протоколы «капризы и вольности» дерзкаго Моцарта, измѣнившаго столькимъ прекраснымъ надеждамъ со стороны «консерваторій» и сдѣлавшагося пагубнымъ примѣромъ для молодежи,—какъ вдругъ, является другой нѣмецкій музикусъ, una tartaruga tedesca—для котораго ужъ и моцартовскихъ вольностей мало; онъ пишетъ цѣлыя симфоніи изъ дикихъ аккордовъ, отъ которыхъ въ продолженіе цѣлаго полустолѣтія профессора теоріи

*) Капельмейстеръ Сарти, бывшій и у насъ въ Россіи, при капеллѣ въ екатерининскія времена, выпустилъ въ свѣтъ цѣлую брошюру противъ *одной запрещенной ноты*, въ вступительномъ адажіо моцартовскаго квартета C-dur (изъ шести посвященныхъ Гайдну).

каменѣютъ въ ужасѣ, какъ отъ лицезрѣнія медузиной головы. «Ну это ужъ слишкомъ!.... это ужъ конецъ всей наукѣ, гибель всей музыкальности! У Моцарта, по крайней мѣрѣ была хоть мелодичность, правильная, ясная,—а тутъ ужь ровно *ничего* нѣтъ». Не забудьте, что все это факты! Не забудьте, что не дальше, какъ семь лѣтъ назадъ, Улыбышевъ, въ своемъ пасквилѣ противъ Бетховена, приводитъ изъ его симфоніи одно мѣстечко, гдѣ, по улыбышевскимъ словамъ,—*нѣтъ ничего похожаго ни на мелодію, ни на гармонію, ни на ритмъ.*

Дѣло идетъ о знаменитомъ переходѣ изъ скерцо c—mol въ *финалъ* c—dur, въ колоссальной, *пятой* симфоніи; мелодія въ этомъ мѣстѣ — развитіе *темы* самаго скерцо; ритмъ развитія одной изъ главныхъ ритмическихъ мыслей скерцо; и *во всей* симфоніи гармонія наипростѣйшая педаль на доминантѣ. Ясно—этого, великій зоилъ Бетховена, не примѣтилъ, «какъ любопытный», въ баснѣ Крылова. Фетисъ,—я съ намѣреніемъ повторяю этотъ фактикъ, столько для насъ знаменательный,—въ своемъ учебникѣ, ставитъ Бетховена въ примѣръ дурной, ошибочной, неправильной гармоніи (harmonie vicieuse). И въ самомъ дѣлѣ, какъ это Бетховенъ, не учившійся ни въ какой консерваторіи, *осмѣлился* написать такія звукосочетанія, которыя разомъ опрокидываютъ всѣ велерѣчивыя теоріи (!) г. директора бельгійской консерваторіи, словно карточные домики! Не знаю, удалось ли мнѣ вамъ ясно представить картину этой *постоянной разладицы*, между истинными музыкантами и музыкальными грамотѣями, между героями дѣла, художниками-творцами, этими благодѣтелями человѣчества, и между «книжниками и фарисеями» музыкальнаго дѣла, присяжными порицателями всякой свѣжей истины, пока наконецъ сами привыкнутъ къ этой истинѣ, занесутъ ее въ свои грамоты и ею опять, въ свою очередь, начинаютъ казнить новыхъ дерзкихъ нововводителей, «*ослушниковъ закона*»? Въ томъ то и дѣло, что тутъ опять смѣшиваются понятія очень различныхъ категорій. Не все то *законъ*, что книжники и фарисеи вздумали считать закономъ.

Между *закономъ искусства*, истиннымъ, т. е. *органическимъ* требованіемъ, вытекающимъ изъ самаго существа дѣла, и между произвольно-поставленнымъ *правиломъ*—цѣлая бездна. За объяснительными примѣрами ходить не далеко; они на каждомъ шагу, всюду. Напримѣръ: дѣлать визиты утромъ — надобно въ сюртукѣ и цвѣтныхъ перчаткахъ, а вечеромъ — во фракѣ и въ бѣлыхъ перчаткахъ, это—*правило*; ходить ногами книзу, головой кверху, это—*законъ*, въ зависимости отъ устройства человѣческаго *организма* и отъ силы тяжести, т. е. притяженія всѣхъ тѣлъ къ землѣ—самою землею. Правило насчетъ сюртука и фрака можно очень часто нарушать безнаказанно. Вышеприведеннаго нарушить *невозможно* (кромѣ какъ на нѣсколько секундъ, въ видѣ фокуса, и то съ рискомъ умереть отъ быстраго прилива крови); большая часть правилъ музыкальной науки въ старыхъ учебникахъ, генералъ-басныхъ, почти также важны и логичны, какъ правило насчетъ фраковъ. До истинныхъ же законовъ му-

зыкальныхъ организмовъ наука стала добиваться помаленьку только въ наше время. Педагогика музыкальная еще загромождена соромъ и хламомъ. Очистить все это — напомнило бы труды Геркулеса въ конюшняхъ и хлѣвахъ царя Авгіаса. Между тѣмъ, безъ этого «очищенія» никогда толку не будетъ въ музыкальномъ ученіи. Надобно дойти до того, чтобы преподавались *только законы* искусства. Они умѣстятся *всѣ* на какихъ нибудь 20 страничкахъ хорошо составленнаго учебника. *Правила* же *всѣ* надобно изъ нашего дѣла изгнать безпощадно. Читатели мои, надѣюсь, не придутъ въ ужасъ и смятеніе передъ революціонною мыслію. Читатели мои поняли разницу между правиломъ и закономъ искусства.

При отсутствіи «правилъ»,—безначалія, анархіи, хаоса въ звукосочетаніяхъ все таки бояться нечего, когда будутъ свято соблюдаться *непреложные законы*, на которыхъ зиждется все искусство. И замѣтьте себѣ, что еслибы водворился такой порядокъ, ничтожнымъ писакамъ, пачкунамъ графленой бумаги, пришлось бы очень плохо. Нѣтъ ничего труднѣе для натуры нехудожественной, какъ быть, на внѣшній взглядъ, совсѣмъ на свободѣ, чтобы не проштрафиться передъ невидимымъ, тайнымъ и страшнымъ, и безпощаднымъ судилищемъ истинно-изящнаго, *органическаго творчества*. Для читателей моихъ теперь вполнѣ понятенъ будетъ знаменитый отвѣтъ Бетховена своему ученику. Ученикъ Бетховена, Рисъ (Ries), замѣтилъ однажды своему учителю, что въ одномъ изъ его первыхъ квартетовъ, въ одномъ мѣстѣ есть двѣ *запрещенныя* квинты. Бетховенъ спросилъ на это: «а кто жъ ихъ *запретилъ*»? «Какъ кто? робко возразилъ Рисъ,—Фуксъ, Марпургъ, Кирхбергеръ, Альбрехтсбергеръ!» «Ну, а *я* ихъ позволяю»—сказалъ Бетховенъ.

Слова эти приводятся Фетисомъ просто какъ глупость—(une sottise), какъ явное доказательство, что Бетховенъ, въ гордомъ самоослѣпленіи, начиналъ переходить уже границы «здраваго смысла». Для насъ, теперь, напротивъ, изрѣченіе Бетховена имѣетъ самый естественный, *органически-законный* смыслъ. Бетховенъ чувствовалъ себя вполнѣ художникомъ. Истинный художникъ, творя свои произведенія, дѣйствуетъ, даже въ мелочахъ, постоянно согласно съ истинными законами искусства, иначе, или онъ—не художникъ, или законъ—не законъ. Подробная сортировка въ области музыкальной грамматики,—что правило и что законъ,—дѣло техническаго изложенія этого предмета. Мы теперь, покончивъ на время съ генералъ-басомъ,—обратимся къ другому школьному «пугалу»—*контрапункту*. Дѣло опять, въ сущности, очень простое, еслибы не «книжники и фарисеи»! Чтобы сдѣлаться вполнѣ понятнымъ для моихъ читателей, я долженъ здѣсь напередъ объяснить нѣсколько элементарныхъ въ музыкѣ понятій, которыхъ названія и здѣсь у насъ уже встрѣтились. Въ музыкѣ *три* элемента, три главныя дѣйствующія силы, или три категоріи понятій въ музыкальной наукѣ (какъ вамъ угодно). Сочетаніе звуковъ въ ихъ послѣдованіи одного за другимъ, хотя бы въ одномъ голосѣ—это называется *мелодіею*; сочетаніе нѣсколькихъ звуковъ въ одну группу звуковъ, слышимыхъ

одновременно,—называется *аккордомъ*; отношеніе, связь, послѣдованіе аккордовъ называется *гармоніею;* наконецъ, симметрическое чередованіе ударенiй, протяженіе звуковъ, отношеніе между протяжными и короткими звуками, вся внутренняя *пульсація*, необходимая и для мелодіи, и для гармоніи, называется *ритмомъ*. Всѣ музыкальныя построенія имѣютъ матеріаломъ особаго рода опредѣленный звукъ, называемый, по этой опредѣленности, вообще, *музыкальнымъ*, (еще безъ отношеній къ орудіямъ, производящимъ это звучаніе); рядъ всѣхъ музыкальныхъ звуковъ, доступныхъ слуху безъ особенныхъ усилій, составляетъ длинную лѣстницу, отъ самыхъ густыхъ звуковъ, *низкихъ* (напр. басовыя трубы органа или контрабасная труба въ военномъ оркестрѣ, или послѣдняя струна mi—на контрабасѣ) до самыхъ тонкихъ, *высокихъ* (напр. верхнія ноты маленькой флейты, или флажолеты скрипокъ, или крайнія клавиши правой стороны фортепіано); весь этотъ рядъ дѣлится только на *цѣлые тоны и полутоны*, въ особомъ порядкѣ (наглядно представляемомъ клавіатурою фортепіано или органа); отвлеченное понятіе пространства, промежутка между двумя данными музыкальными звуками, сосѣдними или далекими,—называется *интерваломъ*. Смотря съ этой стороны, можно сказать, что и весь музыкальный языкъ, съ своею грамотою, имѣетъ дѣло только съ *интервалами*, съ тонами и полутонами. Отдѣлять гармонію отъ мелодіи, мелодію и гармонію отъ ритма, въ сущности, нѣтъ никакой возможности *безъ уничтоженія музыкальнаго организма* (точно такъ, какъ въ тѣлѣ человѣческомъ, система нервовъ сплетена съ системою мышцъ, а мускулатура въ зависимости отъ скелета; точно такъ, какъ въ рѣчи человѣческой, на практикѣ, нѣтъ никакихъ разграниченій между этимологіею и синтаксисомъ и т. д.); но для изученія, для методичности, надо было искусственно «абстрагировать», выдѣлять одну категорію понятій изъ другихъ. Такимъ образомъ, въ генералъ-басѣ, т. е. въ ученіи элементу *гармоніи*, почти не обращали вниманія на теченіе мелодической мысли, на изящность рисунка *въ верхнемъ слоѣ* того ряда аккордовъ, который рождался на клавишахъ, подъ пальцами «генералъ-басиста». Но каждое истинно гармоническое сочетаніе должно представлять собою ни что иное, какъ *хоръ*.

Въ хорѣ участвуютъ нѣсколько голосовъ для верхней партіи, нѣсколько для средней (или двухъ среднихъ), нѣсколько для нижней, басовой. Эти нѣсколько голосовъ для *каждой* партіи, въ музыкальномъ языкѣ, считаются за *одинъ* голосъ. Всего же остается, въ гармоническихъ группахъ, одинъ голосъ для верхней партіи, одинъ для средней (или два для двухъ среднихъ), и одинъ для баса. Звукосочетаніе такое, значитъ, можетъ быть разсматриваемо съ *двухъ* сторонъ: или 1) какъ рядъ звуковъ въ ихъ *вертикальномъ* сопоставленіи одного подъ другимъ (мы тутъ состязуемся съ наглядностью нашей музыкальной грамоты, съ *нотописаніемъ*), рядъ *аккордовъ*; или 2) какъ соединеніе въ одну тесьму нѣсколькихъ *послѣдовательныхъ нитей*, идущихъ каждая своимъ путемъ, — если обратить вниманіе не на аккорды, а на горизонтальное теченіе каждой партіи отдѣльной (верхней, средней и басовой).

Первый взглядъ господствовалъ деспотически въ такъ называемомъ генералъ-басѣ. Оттого *веденіе голосовъ,* при такомъ ученіи, частенько страдало. Этотъ взглядъ дастъ намъ понятіе о цѣлой отдѣльной отрасли музыкальной науки,—о *контрапунктѣ.* Мы увидимъ историческое происхожденіе этого слова и самое развитіе этой вѣтви. Здѣсь замѣтимъ, что съ жизненной, практической стороны, одновременное сочетаніе мелодіи одного голоса съ мелодіею самостоятельною, другаго голоса, уже, «a priori», должно составлять одну изъ привлекательнѣйшихъ задачъ для музыкальнаго воображенія. Замѣтимъ еще, что здѣсь богатѣйшее раздолье для антитезъ, для контрастовъ, сопоставленій самыхъ эффектныхъ всякаго рода, т. е., для самой жизненной жилки искусства. Вообще, замѣтимъ еще, что заставить звучать нѣсколько голосовъ *разомъ* такъ, что-бы при общемъ, изящномъ впечатлѣніи цѣлаго, какъ музыки,—каждый голосъ не терялъ бы своей выразительности, своего драматическаго значенія, оставаясь строго вѣрнымъ драматической правдѣ,—это самый завлекательный идеалъ для художника, который чувствуетъ, въ *такомъ* проявленіи совокупнаго драматизма *преимущество* музыкальнаго языка, музыкальной драмы передъ драмою словесною. Идеалъ этотъ весьма достижимъ при помощи контрапунктной способности. Но способность эта, въ настоящемъ смыслѣ, зависитъ прямо отъ дара музыкальнаго творчества, точно также, какъ способность изобрѣтать мелодію, гармонію, ритмическія формы, чувствовать: какому голосу или какому инструменту поручить такую-то или такую то фразу музыки, зарождающейся въ головѣ сперва въ неясныхъ очертаніяхъ;—это тайны творчества, которымъ никого не выучить, при отсутствіи таланта. Можно учить обжигать кирпичи, складывать ихъ, смазывать ихъ известью и т. д., но выучить изобрѣтать зданіе, выучить быть зодчимъ, творцомъ—нельзя. Точно также нельзя учить и контрапункту. При плохой школьной методѣ генералъ-баса, педагоги по крайней мѣрѣ оставались въ предѣлахъ элементарнаго ученія, въ предѣлахъ грамматики. Съ ученіемъ контрапункту начинается—на что, до сихъ поръ, мало было обращено вниманія—начинается заѣзжаніе учительской ферулы, тупѣйшей рутины въ область творческую. Начинается то, чему въ словесности параллель—риторическіе классы со своими метафорами, синекдохами, хріями,—гдѣ учили писать ораторскую рѣчь, распространяя мысль или тему подобіемъ примѣромъ, контрастомъ, свидѣтельствомъ и заключеніемъ, и все это въ однажды строго установленномъ, китайски-нерушимомъ порядкѣ. Бѣдные ученики риторики, изъ которыхъ ни одного «оратора» не выходило! Бѣдные ученики контрапункта, изъ которыхъ не можетъ выйдти ни единый композиторъ! Ученіе контрапункту по схоластической формѣ, установленной въ средніе вѣка, заключалось сперва въ подбираніи одного, потомъ нѣсколькихъ голосовъ къ одному данному, не иначе какъ церковному напѣву, бѣлыми нотами; и подбираніе это было всѣми способами стѣсняемо. Цѣлые годы, напримѣръ, ученики должны были ограничиваться бѣлыми нотами и, въ своихъ контрапунктически-прибавленныхъ голосахъ, должны были ставить противъ данной

бѣлой ноты другую тоже бѣлую,—*nota contra notam*, (*punctum contra punctum*, отсюда и терминъ), на слѣдующій годъ разрѣшалось подбирать подъ каждую данную ноту по двѣ и т. д —все строго методически. Годиковъ черезъ пятокъ, ученикъ добирался до особой породы контрапункта (все на тотъ-же хоральный напѣвъ), гдѣ позволялось употреблять ноты и точки разнаго смѣшаннаго достоинства, т. е., и бѣлыя, и половинныя, и четверти, и даже осмушки съ перерываніемъ ихъ паузами и т. д., почти по произволу. Эта порода контрапункта называлась цвѣтистою «contrepoint fleuri»—ею замыкался много-трудный курсъ собственно контрапункта для того, чтобъ перейти къ фугѣ, и не въ одномъ учебникѣ не было пояснено, что только эта послѣдняя метода, т. е. contrepoint fleuri и есть та ходячая монета контрапунктныхъ формъ, безъ которой рѣдко обходится сколько нибудь серьёзное музыкальное произведеніе, и ни въ одномъ учебникѣ не объяснено и до сихъ поръ, что подбираніе нотки подъ нотку, именно въ этой породѣ контрапункта, болѣе свободной по ритму и по его контрастамъ, ни къ какому результату не ведетъ. Тутъ необходимъ художественный смыслъ, талантъ; тутъ какъ для всего изобрѣтаемаго въ музыкѣ, надобно вдохновеніе. Съ ученіемъ о фугѣ, какъ дальнѣйшей отрасли контрапунктнаго курса, безполезность риторическихъ пріемовъ педагогики выступаетъ еще явственнѣе.

Посредствомъ долгаго, неимовѣрно-прилежнаго труда, можно довести себя до возможности «сочинить» порядочную тему для фуги и порядочно (по даннымъ учителемъ, по крайней мѣрѣ) развить эту тему въ формахъ фуги. Но этотъ схоластическій результатъ такъ и останется — *работой* и *школьнымъ упражненіемъ*, рѣшительно ничего общаго не имѣющимъ съ искусствомъ. Тогда какъ талантъ, и въ этой области, идетъ слѣдующимъ путемъ: присмотрится, прислушается къ лучшимъ въ свѣтѣ фугамъ, напр. Себастьяна Баха, Гайдна, вникнетъ *самъ собой*, своимъ глазомъ и своимъ ухомъ, въ *законы* фуги, какъ они существуютъ у мастеровъ, потомъ — для опыта—изобрѣтетъ свою тему, разовьетъ ее—выйдетъ не особенно сильная, но и не дурная фуга; другая, третья выйдутъ лучше, вотъ и все! Арсеналъ готовъ,—батарея, съ одной стороны заряжена. «Да!» скажите вы—не всѣмъже быть талантливыми геніями!!»—Не всѣмъ, конечно,—только, кто не талантъ, зачѣмъ-же ему приниматься не за свое дѣло? Знать музыку, знать въ чемъ заключается контрапунктъ, прослѣдить эти формы въ мастерскихъ произведеніяхъ, не мѣшаетъ каждому образованному человѣку, не только что образованному музыканту-некомпозитору (а напр. фортепьянному учителю, преподавателю исторіи музыки, скрипачу или віолончелисту въ оркестрѣ) это необходимо *какъ понятіе*, *какъ свѣдѣніе*, а не какъ практическій *трудъ*, безъ таланта ни къ чему не ведущій, а для таланта—при быстротѣ его развитія,— не только что безполезный, но вредный, какъ *тормазъ*, для настоящаго хода припекающій фантазію и отбивающій охоту къ живымъ авторскимъ занятіямъ. Въ семинарской схоластикѣ, за курсомъ «грамматики», слѣдовалъ курсъ «ри-

торики», за курсомъ риторики—курсъ «піитики». Они по порядку; точно какъ въ музыкальной схоластикѣ, т. е. въ консерваторіяхъ, за курсомъ элементарнымъ по гармоніи слѣдуетъ курсъ контрапункта и фуги, а затѣмъ курсъ о «формахъ музыкальныхъ пьесъ» и курсъ инструментовки.

Никто не споритъ, что хорошему музыканту, хотя-бы и не композитору, обо всемъ этомъ надо имѣть точныя *понятія*. Но свѣдѣнія эти, даже въ весьма отчетливой полнотѣ, вовсе не требуютъ изложенія въ многолѣтнихъ курсахъ. Однако, что *знать* надобно, чему выучиться можно тутъ всякому,— весьма немного.

Практическая-же *выучка къ композиторству*—повторяю—есть одно изъ нелѣпѣйшихъ въ свѣтѣ заблужденій. Представьте себѣ, напримѣръ, человѣка, который готовитъ себя въ пѣвцы и имѣетъ всѣ къ тому способности, но къ музыкальному сочиненію—*ни малѣйшаго*. На что-жъ этого несчастнаго ученика консерваторіи будутъ долгіе годы мучать надъ задачами генералъ-баса, надъ задачами контрапункта, надъ сочиненіемъ (!) сонатъ и квартетовъ (!), наконецъ надъ опытами инструментовки? При отсутствіи таланта, т. е. творческой способности, все это ученіе будетъ для него страшно-тяжелою обузою, бременемъ, которое заставитъ его возненавидѣть музыку, смотрѣть на нее съ отвращеніемъ, а для пѣвца это очень *вредное* дѣло; много времени у него будетъ рѣшительно отнято даромъ, тогда, какъ онъ это самое время могъ-бы употребить для развитія своего актерскаго или виртуознаго таланта. Возьмемъ теперь дѣло съ другой стороны, представимъ себѣ ученика консерваторіи, очень даровитаго именно къ авторству музыкальному,—будущаго талантливаго (а можетъ быть и геніальнаго) композитора. И что-жъ? чѣмъ лучше и богаче его способности, тѣмъ скорѣе онъ соскучится въ этихъ курсахъ, придуманныхъ тупицами для тупицъ. Живая способность къ композиторству влечетъ юношу напримѣръ, написать нѣчто въ родѣ «Комаринской» Глинки; безъ особыхъ притязаній на ухищренія контрапунктическія, онъ уже «сформировалъ» нѣчто, весьма кругленькое и интересное, на бойкую русскую тему; теперь ему страхъ хочется разложить все это на инструменты оркестра, но онъ не знаетъ, какъ приступить къ писанію этой волшебной грамоты, оркестровой партитуры! Думаетъ узнать все это въ классѣ. Ему говорятъ: «нѣтъ, братецъ, рано! Вотъ погоди немножко. Годика *черезъ три*, мы тебя благословимъ идти въ классъ инструментовки, а теперь невозможно, посиди еще за контрапунктомъ»,—и опять морятъ несчастнаго надъ контрапунктными задачами въ 8 голосовъ на какую нибудь бездушнѣйшую, хоральную тему! Надо одно изъ двухъ: или отупѣть, пришибить въ себѣ богатый природный даръ; или—безъ оглядки убѣжать изъ отупляющаго патентованнаго заведенія. Между тѣмъ, если есть надобность чему нибудь учить жаждующаго музыкальныхъ познаній—такъ именно *чтенію партитуръ оркестровыхъ*.

Это чтеніе,—при способностяхъ (о неспособныхъ мы здѣсь и говорить не должны; для нихъ есть множество полезныхъ занятій, *кромѣ музыки*) — это

чтеніе даетъ самые благотворные результаты. Истинная музыка, повторяю, это галлерея картинъ образцовыхъ мастеровъ, въ партитурахъ вокальныхъ и вокально-инструментальныхъ (операхъ, ораторіяхъ, мессахъ); фортепіанная литература—только замѣна, суррогатъ истинной, многозвучной музыки для голосовъ и для оркестра. Кто не можетъ читать партитуръ — тотъ, хотя-бы былъ отличнымъ піанистомъ или скрипачемъ, еще вовсе не музыкантъ и не можетъ быть посвященъ въ тайны *настоящаго* музыкальнаго пониманія. Для чтенія партитуръ, нужны не Богъ-вѣсть какія премудрости. Надо знать *ключи*, въ которыхъ пишутся ноты для разныхъ отдѣльныхъ инструментовъ и голосовъ, и надо имѣть *навыкъ разомъ, однимъ взглядомъ* окидывать и читать нѣсколько строкъ (иногда *до двадцати* слишкомъ, вмѣстѣ, какъ пишется иногда партитура), дѣлать то, въ большомъ размѣрѣ, что каждый пьянистъ дѣлаетъ при чтеніи своихъ *двухъ* нотныхъ системъ, дискантовыхъ и басовыхъ.

Познаніе «ключей» и все, что къ этому относится (т. е. регистры каждаго инструмента и голоса, перекладываніе изъ тона въ тонъ и т. д.), можно узнать весьма основательно, въ какой нибудь *мѣсяцъ* усиленнаго труда (подразумѣвая, что элементарное знакомство съ музыкою преодолено уже). Остальное, т. е. навыкъ, дается упражненіемъ. Узнайте ключи, разбирайте партитуры, читайте, читайте и еще немножко—читайте! Это чтеніе необыкновенно пріохочиваетъ къ занятію композиторствомъ. Въ комъ есть композиторскія силы, но еще дремлютъ, непремѣнно проснутся, при благодѣтельномъ вліяніи великихъ образцовъ, при ознакомленіи съ ихъ партитурами. Такъ Рафаель, Микель-Анджело стали тѣми, какими свѣтъ ихъ знаетъ,—черезъ *изученіе* образцовъ въ мірѣ живописи своихъ предшественниковъ и въ мірѣ пластики древней. Они пріучили себя «видѣть» природу сквозь идеалъ изящнаго, воспитали свой вкусъ на лучшемъ, что было на свѣтѣ по тѣмъ искусствамъ, которымъ служить считаютъ своимъ призваніемъ. Знакомство съ образцами должно быть на первомъ планѣ для желающаго работать по искусству; все это, конечно, проповѣдуютъ и въ курсахъ консерваторіи, но въ тупой, педантской формалистикѣ, еще больше *тягостной* и *стѣснительной* для ученика, нежели семинарская схоластика; отсрочиваютъ живое занятіе искусствомъ для того, чтобъ морить ученика надъ одуряющими его душу азами и складами!—Точно та-же исторія и со стороны формъ музыкальныхъ пьесъ. Кому, изъ занимающихся музыкою, неизвѣстно хоть инстинктивно, что музыка, по самому существу своему, должна въ расположеніи звуковъ своихъ, соблюдать семитричность; что безъ этой *стройности* въ формѣ, не будетъ вовсе и истинной музыкальности (точно такъ на *нестройномъ* инструментѣ нельзя произвести истинно музыкальныхъ звуковъ). Чтеніе *образцовъ* и тутъ само-собой покажетъ даровитому ученику до *какой степени* симметричность въ музыкѣ нужна для *ясности* ея формъ, для изящнаго впечатлѣнія отъ *цѣлой* музыкальной пьесы.

Эти критическіе законы, въ примѣненіи ихъ къ мысли, къ идеѣ, — никогда не нарушаются у великихъ мастеровъ. Всѣ эти законы повторяетъ онъ

инстинктивно; они отъ природы, вложены уже каждому музыкальному таланту—иначе онъ не талантъ, не музыкальность. Неужели Пушкинъ, напримѣръ *оттого* такъ превосходно владѣлъ стихомъ, что ему съ каѳедры растолковали правила *стихосложенія*, *ритма*, т. е. стопосложенія? И неужели, на оборотъ—всякій кто хорошо будетъ *знать*, «что такое есть хорей, амфибрахій, дактиль, анапестъ» непремѣнно въ состояніи будетъ писать хорошо стихи?—Опять смѣшеніе понятій. Разсказать ученику всѣ существующія формы пьесъ музыкальныхъ (фуги, прелюдіи, сюиты, сонаты, тріо, квартеты, симфоніи—и частей сонаты или симфоніи: перваго аллегро, адажіо, минуета, финала,—потомъ формы пѣсни, романса, формы танцевъ, маршей и т. д.)—все это очень полезно, отчасти для подражанія (потому что многое тутъ само-посебѣ *органически хорошо* и останется надолго), а еще больше *съ историческ͏ой* стороны (какъ увидимъ далѣе). Пушкину не было вреда, что онъ зналъ, напримѣръ, форму *сонета* или даже форму какихъ нибудь «рондо, мадригаловъ» по рецептамъ «Піитики» (Art poëtique) Боало. А когда Пушкинъ писалъ своего «Онѣгина» или «Годунова» то, конечно, и не вспомнилъ ни разу «прецептовъ и рецептовъ» великаго Боало.—А учениковъ консерваторій (эти заведенія *вездѣ* на одинъ ладъ) до гроба будетъ преслѣдовать мысль: какъ-бы, первѣе всего, не проштрафиться противъ того, чему насъ *учили!* «*Мендельсонъ* и *Шуманъ* писали симфоніи по образцу Бетховена, и мы должны такъ ихъ писать» (Напримѣръ, въ наше время писать эпическую поэму потому, что Тассъ такъ писалъ, Вальтеръ такъ писалъ, подражая классическимъ образцамъ,—Иліадѣ и Энеидѣ—не сумароковщина-ли все это, если не тредьяковщина?) Вагнеръ, говорятъ, сдѣлалъ реформу въ постройкѣ оперъ, но у насъ въ консерваторіи учатъ, что школа Вагнера *опасная ересь*. Мы будемъ держаться только «классическихъ» примѣровъ, напримѣръ оперъ Моцарта, въ ихъ строгой и простой формѣ, съ ихъ «*экономнымъ*» оркестромъ (надо будетъ еще вернуться къ этой «экономіи»—а здѣсь только спрошу: не повтореніе-ли тутъ отжившей уже въ литературѣ борьбы «романтизма съ классицизмомъ», свободной драматургіи Шекспира, Лессинга и Гюго съ драматургіею въ колодкахъ трехъ единствъ и т. д ?).

Вотъ значитъ, именно теперь, когда полу-отживающій въ Европѣ, почти совсѣмъ исчахнувшій, выдохшійся *схоластицизмъ* (выдохшійся для понимающихъ дѣло артистовъ, но не въ педагогикѣ) насильственно вторгается въ русскую землю, на почву съ этой стороны почти еще не затронутую; теперь, когда, какъ я говорилъ уже, то, что въ словесности не можетъ показать носа въ публику, не возбуждая презрительнаго смѣха, — *по музыкальной части*, предлагается русскому юношеству, жаждующему ученія — какъ манна небесная, какъ путь спасенія всеобщаго мрака невѣжества, тяготѣвшаго надъ русскою музыкою; теперь, самая пора будетъ критическимъ взглядомъ окинуть все поле историческаго развитія *музыки*, за три послѣднія столѣтія. Взглядъ этотъ будетъ имѣть цѣлью—*прагматически показать:* почему именно, такой или другой ходъ музыки долженъ былъ появиться и развиться, подъ такими

и такими то условіями; насколько такой или другой изъ героевъ области музыкальнаго творчества, обогатилъ общую сокровищницу искусства и, наконецъ— въ какомъ именно фазисѣ роды музыки въ Европѣ и у насъ въ Россіи, т. е. куда именно тяготѣетъ вся музыка. Результатные выводы сами собой подготовятъ заявленіе о томъ, *чего именно* должны мы, въ наше время, требовать отъ музыкальной науки (музыкальной философіи) и отъ музыкальной педагогики (обученіе музыкальнымъ матеріаламъ и силамъ). Повторяю, что для подобнаго развитія всѣхъ этихъ взглядовъ и мыслей потребовались-бы объемистые томы. Здѣсь-же будутъ предоставлены только очерки главнѣйшихъ эпохъ музыкальнаго развитія и главнѣйшихъ дѣятелей въ этой области, играющей весьма не послѣднюю роль въ исторіи цивилизаціи европейскихъ народовъ вообще.



II.

Очеркъ историческаго развитія музыки вокальной и музыки инструментальной.

Устанавливая точку зрѣнія на предметъ нашъ, мы видѣли, что, собственно говоря, существеннаго различія между музыкою *вскальною* и музыкою *инструментальною* и нѣтъ, и быть не можетъ,—разница только въ орудіяхъ музыкальнаго языка, въ органахъ,—сущность же языка, т. е. *самая музыка* одна и та же,что для голоса человѣческаго (музыкальнаго ѳргана природнаго), что для музыкальныхъ орудій, инструментовъ (ѳргановъ искусственныхъ), сдѣланныхъ руками человѣческими въ пособіе и подражаніе образцовому, совершеннѣйшему ѳргану—голосу.

Такимъ образомъ и самое раздѣленіе всей области музыки на два главныхъ отдѣла: музыку *вокальную* и музыку *инструментальную* важно не по существу дѣла, а только для легчайшаго «обозрѣнія» матеріаловъ фактическихъ. Въ историческомъ ходѣ, — какъ мы сейчасъ увидимъ, — тоже обѣ области постоянно смѣшивались, развивались одновременно, вліяли одна на другую,—и независимость одной изъ этихъ областей отъ другой есть только миѳъ, придуманный нѣмецкими музыкальными филистерами.

Чтобы освоиться съ предметомъ поближе, перечислимъ всѣ роды музыки, встрѣчаемые въ наше время въ общежитіи, т. е. въ церкви, въ театрѣ, въ гостинныхъ, въ бальныхъ залахъ, въ концертахъ большихъ и маленькихъ, въ военной музыкѣ, въ домашнемъ пѣніи и въ пѣсняхъ и плясках простолюдиновъ.

Подведя все это подъ категоріи, отыскавъ въ нихъ роды и виды, найдемъ, что вся эта разнохарактерная масса можетъ быть сгруппирована подъ немногія рубрики, и въ этихъ разныхъ отдѣлахъ встрѣтятся многіе типы, общіе нѣсколькимъ отдѣламъ вмѣстѣ.

Въ *церкви* бываетъ 1) пѣніе голосовъ *безъ* сопровожденія его другими музыкальными орудіями, т. е. чисто-вокальная музыка (въ нашемъ греко-россійскомъ исповѣданіи и въ остаткахъ стариннаго пѣнія латинской церкви); 2) пѣніе съ участіемъ (аккомпаниментомъ) органа или оркестра, или того и другого вмѣстѣ (въ церквахъ исповѣданій: римско-католическаго, лютеранскаго и реформатскаго), т. е. вокальная музыка вмѣстѣ съ инструментальною и чисто-инструментальная—въ прелюдіяхъ и концертахъ для органа.

Въ *театрѣ*, на сценѣ—этомъ *отраженіи* жизни во всѣхъ ея фазисахъ,—встрѣчается музыка почти всѣхъ возможныхъ родовъ, отъ плясовыхъ пѣсенъ до религіозныхъ гимновъ, иногда заимствуемыхъ прямо отъ церкви, даже съ аккопаниментомъ церковнаго органа.

Здѣсь, значитъ, царство музыки вокальной *вмѣстѣ* съ инструментальною, во всѣхъ безчисленныхъ видахъ ихъ сочетаній. Широкое поле и для чисто-инструментальной музыки въ симфоническихъ прелюдіяхъ (увертюрахъ и антрактахъ), также въ *нѣмыхъ* сценахъ (напримѣръ мимическія сцены «Фенеллы»,—сцена волчьей долины во «Фрейшюцѣ», сцена вьюги въ «Жизни за Царя») и наконецъ въ балетахъ сплошныхъ или эпизодахъ (въ операхъ). Чисто-вокальная музыка встрѣчается также на театрѣ, но довольно рѣдко, — какъ отголосокъ или народной пѣсни, или церковно-ритуальнаго пѣнія и въ нѣкоторыхъ исключительныхъ случаяхъ музыки оперной.

Въ *концертахъ*—или заимствуются отрывки изъ музыки церковной, или изъ музыки театральной, или исполняются (за невозможностью исполнить въ церквахъ) цѣлыя большія пьесы религіозной музыки, мессы и ораторіи, или же исполняются произведенія, нарочно написанныя для концертовъ, въ области вокально-инструментальной—религіозныя и нерелигіозныя кантаты, концертныя аріи (?) и сцены (?); въ области чисто-инструментальной—симфоніи и симфоническія фантазіи, также концерты и концертныя соло для разныхъ инструментовъ.

Въ *гостиныхъ*, т. е. въ домашнихъ концертахъ на маленькую ногу, царство, съ одной стороны,—камерной музыки инструментальной (т. е. квартеты, тріо, сонаты и т. д., съ другой—царство *піанизма*, т. е. игры на фортепіано и пѣнія подъ аккомпаниментъ фортепіано. Игра на отдѣльныхъ инструментахъ смычковыхъ или духовыхъ, игра на арфѣ, или на гитарѣ и пѣніе съ сопровожденіемъ этихъ инструментовъ—исключеніе изъ общаго правила музицировать на фортепіано.

Танцовальная музыка, т. е. плясовая, въ наше время не ограничивается бальными залами и балетными оркестрами, но повторяется въ садовыхъ концертахъ (съ привлеченіемъ въ ихъ программы и серьезныхъ отрывковъ изъ

симфонической и оперной) и имѣетъ сильнѣйшее (все еще мало замѣчаемое) вліяніе на *всю* музыку нашего времени вообще, не исключая и церковной (особенно у латинцевъ), доставляетъ также вседневное продовольствіе домашнему музицированію и полковымъ оркестрамъ (которыхъ по настоящему истинное назначеніе: марши всѣхъ сортовъ и фанфары трубъ).

Для низшихъ слоевъ общества, кромѣ наплыва, отголосками болѣе или менѣе искаженными, отрывковъ изъ музыки театральной и романсной, главнымъ достояніемъ,—въ наше время, къ сожалѣнію, начинающимъ тонуть въ хламѣ вульгарной музыки, народу чуждой, — остаются драгоцѣнныя произведенія *народной почвы*, простонародныя пѣсни, *протяжныя*, обыкновенно безъ подыгрыванія на музыкальномъ инструментѣ, и *плясовыя*, обыкновенно съ подыгрываніемъ.

Истинно-народныя пѣсни своею характерностью, богатствомъ и свободою своихъ типическихъ мотивовъ составляли всегда и составляютъ драгоцѣннѣйшій родникъ для композиторовъ-художниковъ. Въ этомъ именно смыслѣ и нашъ великій Глинка говаривалъ: «создаетъ мелодію—народъ, а мы только её аранжируемъ».

И, дѣйствительно, прагматическая исторія музыки должна себѣ поставить одною изъ главныхъ задачъ: раскрывать яснѣе и яснѣе, какимъ образомъ важнѣйшая часть *всей существующей* музыки сложилась, скристаллизировалась изъ народныхъ пѣсенъ, этихъ *монадъ* музыкальныхъ, послужившихъ зародышами для развитія всѣхъ дальнѣйшихъ организмовъ, до самыхъ сложныхъ симфоній и оперъ. Къ этому убѣжденію мы вернемся еще разъ.

Перечисленіе всѣхъ родовъ музыки, до сихъ поръ существующихъ въ употребленіи, дозволило намъ *оглядѣть всю* область нашего предмета.

Всѣ роды вокальной и инструментальной музыки имѣли взаимное вліяніе другъ на друга въ историческомъ своемъ развитіи. Исторія одного рода, одной категоріи музыкальныхъ произведеній не будетъ совершенно уяснена, если ее взять отдѣльно, особнякомъ, но для методичности изслѣдованія необходимо сдѣлать это нѣсколько искусственное, воображаемое разграниченіе. Такъ поступаетъ наука и въ тысячѣ другихъ случаяхъ, при изложеніи исторіи, напримѣръ, отдѣльнаго царства или народа, почти *безъ связи* съ другими, хотя *на дѣлѣ* этого никогда не могло быть; или въ анатоміи, при разсмотрѣніи, напримѣръ, системы мышцъ отдѣльно отъ системы венъ и артерій, системы кровообращенія отдѣльно отъ системы нервовъ и т. д., тогда какъ въ организмѣ тѣла человѣческаго *все* это находится въ неразрывной связи и взаимодѣйствіи.

Такимъ образомъ, для удобности изложенія, можно сначала оставить совсѣмъ въ сторонѣ развитіе сложныхъ формъ музыки *вокальной въ связи съ инструментальною*, или всей области *вокально-инструментальной* (месса, кантата, ораторія, опера)—это будетъ предметомъ IV-й статьи и дальнѣйшихъ. А здѣсь разсмотримъ историческій ходъ двухъ другихъ категорій, а

именно: 1) музыки *чисто-вокальной,* т. е. безъ аккомпанимента вовсе, и 2)—музыки *инструментальной*, безъ участія пѣнія голосовъ человѣческихъ, и слѣдовательно безъ словъ, безъ текста.

Въ музыкѣ *чисто-вокальной* двѣ струи: 1) народная пѣсня (протяжная),—музыка растительная, почвенная, такъ и застывшая въ зародышѣ и 2) церковный гимнъ, пѣсня духовная, многоголосная, развитая искусственно, учено до формъ весьма сложныхъ. Вліяніе протяжнаго, единичнаго пѣнія въ простонародныхъ пѣсняхъ на образованіе *мелодіи* во всѣхъ искусственныхъ музыкальныхъ произведеніяхъ, безъ сомнѣнія, было чрезвычайно важно, но, кромѣ этой «общей фразы», почти ничего и не остается прибавить въ этомъ случаѣ.

Прослѣдить вліяніе *пѣсенъ* на мелодическія формы музыкальныхъ сочиненій будетъ, повторяю, одною изъ главныхъ задачъ прагматической исторіи музыки, исторіи обильной, разумѣется *нотными примѣрами* на всѣ замѣчательные случаи. Безъ нотныхъ примѣровъ говорить о такого рода подробностяхъ невозможно. Притомъ должно сознаться, что подобныя изысканія былибы дѣломъ совершенно новымъ и на первый разъ не болѣе какъ опытомъ.

Совсѣмъ иная вещь— историческое развитіе музыки *чисто-вокальной* въ церкви. Очеркъ этого развитія будетъ очеркомъ важнѣйшей части исторіи музыки *вообще*, очеркомъ главнѣйшихъ кабинетныхъ работъ, подготовившихъ въ теченіе вѣковъ развитіе музыкальныхъ организмовъ, вплоть до нашихъ временъ. Или другими словами, исторія вокально-церковной музыки есть исторія гармоніи и контрапункта въ главнѣйшей ея долѣ.

Вся европейская музыка, какъ развитое искусство, есть дочь христіанской вѣры. Духовныя пѣсни, частію перешедшія наслѣдіемъ отъ евреевъ, частію вновь сочиненныя, составили значительную долю христіанскихъ обрядовъ еще въ первый вѣкъ христіанства, когда послѣдователи христіанскаго ученія среди язычества, царившаго надъ міромъ, должны были скрываться въ подземельяхъ. Какіе именно были напѣвы христіанскихъ гимновъ въ первые вѣка нашей эры, исторически опредѣлить невозможно. Но, по всѣмъ вѣроятіямъ, многое изъ нихъ перешло наслѣдіемъ и въ послѣдующіе вѣка, преимущественно еще до *раздѣленія* церкви на западную и восточную. Навостокѣ, именно въ Малой Азіи и въ Византіи, древніе напѣвы долгое время оставались безъ искусственной разработки, потому что очень вѣроятно, что византійская духовная музыка въ церквахъ и монастыряхъ, цѣликомъ перешедшая и къ намъ въ Россію, непремѣнно ближе съ древнѣйшимъ памятникомъ христіанской музыки, нежели духовная музыка на западѣ, пережившая бездну видоизмѣненій. Одно уже то обстоятельство, что на востокѣ Европы, напримѣръ у насъ въ Россіи, складъ народныхъ пѣсенъ, со стороны ихъ *гармонизаціи*, почти тождественъ съ гармоническимъ складомъ древнѣйшихъ церковныхъ напѣвовъ нашихъ и западныхъ, доказываетъ и тѣснѣйшую связь древней церковной музыки съ народомъ на востокѣ, и самую древность нашихъ народныхъ на-

101*

пѣвовъ, во многомъ общихъ быть можетъ еще съ древне-эллинскими, — тогда какъ на западѣ музыка мірская шла своей отдѣльной струей, развивалась самостоятельно, чуждаясь церковнаго пѣнія, и впослѣдствіи сама имѣла пагубное вліяніе на измельченіе церковной музыки у латинцевъ.

Вопросъ о грегоріанскихъ тонахъ (Kirchentonarten) въ музыкальной наукѣ на западѣ излагается въ видѣ прибавленія къ правиламъ общепринятой *гармоніи*, въ видѣ курьезности исторической, и притомъ излагается крайне сбивчиво, неточно, неполно. Все это именно потому, что на западѣ музыка въ ея искусственномъ развитіи ушла очень далеко въ сторону отъ первообразовъ музыки древней,—тогда, какъ у насъ вся своеобразность *русской славянской* гармонизаціи, какъ уже на половину *восточной*, покоится на гармонизаціи древне-греческой, сохранившейся у латинцевъ только въ формахъ сухого ритуальнаго пѣнія, называемаго *грегоріанскимъ* (отъ имени папы Григорія Великаго, 590—604), называемаго также у французовъ «le plainchant» (cantus planus) и именно по условной сухости, играющаго роль «буки» для музыкантовъ.

Этотъ антогонизмъ отразился въ самомъ языкѣ французовъ. «Ça n'est plus de la musique, c'est du plainchant», говорятъ они, когда хотятъ выбранить композитора за скучную, монотонную музыку. А между тѣмъ для современной гармонизаціи, измельченной до нельзя рутинными, ремесленными пріемами и изнѣженными лириками съ конца XVIII вѣка (къ этому мы еще вернемся), излеченіе отъ недуга, спасительное *освѣженіе* возможно, единственно черезъ сближеніе гармоническихъ формъ *современныхъ* съ тональнымъ складомъ, такъ называемаго грегоріанскаго пѣнія (Kirchentonarten *).

Толкуя постоянно о сближеніи, о связи между *древними* тональностями и современною музыкою, я прошу читателей никакъ не забывать, что это сближеніе—возможное и необходимое—никакъ не устраняетъ другаго, *основнаго* понятія, именно того, что *музыка* какъ *искусство*, въ томъ смыслѣ, какъ мы теперь ее понимаемъ, есть искусство *новое*, *юнѣйшее* изъ всѣхъ. Что древніе народы называли «музыкой»—не было еще музыкою въ нашемъ смыслѣ, точно такъ-же какъ и въ наше время у многихъ восточныхъ народовъ есть пѣсни, есть пляски подъ звуки музыкальныхъ орудій, есть поэтическая декламація въ родѣ речитатива, но *музыки* въ смыслѣ развитаго искусства—нѣтъ. Отрывочные музыкальные зародыши еще не музыка.

Тогда какъ у христіанскихъ народовъ, начиная со среднихъ вѣковъ, начало выработываться музыкальное *искусство*, болѣе и болѣе сложное, оплодотворяемое постояннымъ кабинетнымъ изученіемъ этого дѣла, изъ чего на ряду съ искусствомъ организовалась (хотя еще весьма несовершенно) и му-

*) Замѣчательно, что именно одинъ французъ, Ioseph d'Ortigue писалъ объ этомъ предметѣ очень много дѣльнаго. Его книга такъ называется: «La musique à l'église». Онъ очень горячо отстаиваетъ важность и красоту грегоріанскаго пѣнія и ропщетъ на упадокъ религіозной музыки во Франціи.

зыкальная наука. Музыка, какъ мы теперь ее понимаемъ, стала таковою не больше какъ *три столѣтія* назадъ (времена реформаціи), слѣдовательно вполнѣ принадлежитъ *новѣйшей* исторіи человѣчества. Средніе вѣка, съ безчисленными работами на музыкальномъ поприщѣ, были только *подготовленіемъ поля* для нашей музыки, вполнѣ органически сложившейся осмысленной только, въ самыя позднѣйшія времена (съ конца прошлаго вѣка и въ нынѣшнемъ); съ первыхъ вѣковъ христіанства до XVI столѣтія, т. е. полторы тысячи лѣтъ было употреблено, совокупными усиліями нѣсколькихъ тысячъ музыкально-даровитыхъ головъ, на приготовленіе грунта, почвы, на которой могли выростi сѣмена истинной музыкальной художественности. Надо было *вспахать* это обширное поле гармоніи, и оно было мало по малу вспахано трудолюбіемъ спеціалистовъ, которые работали, какъ истинные *волы*. Само собою разумѣется, что всѣ они воображали себя музыкантами-художниками, тогда какъ для этого имъ очень многаго не доставало. Поэзія музыкальнаго звука, поэтически-музыкальное чутье было чуждо въ теченіе долгихъ вѣковъ этого рода музыкальнымъ-труженикамъ; они рефлективно и часто до-крайности тупо и безвкусно работали надъ техникою гармоническихъ комбинацій, подбирая одинъ звукъ къ другому или къ нѣсколькимъ другимъ, ставили ноту противъ ноты, *точку противъ точки* (punctum contra punctum) и мало-по-малу—образовали, со свойственнымъ тому времени схоластизмомъ, цѣлую *систему* музыкальныхъ сочетаній, *науку контрапункта*, изъ которой сами собой вышли и уяснились законы *гармоніи, многоголосія вообще,* одного изъ сильнѣйшихъ рычаговъ современной намъ музыки. Другіе элементы нашей музыки: организація *мелодіи*, мелодической фразы, пульсъ музыкальной жизни—*ритмъ*, въ то время, работами контрапунктистовъ и затрогиваемы еще не были. Живой, многообразный ритмъ трепеталъ, въ тогдашней *растительной* музыкѣ, въ пѣсняхъ средневѣковыхъ простолюдиновъ, въ сладко-любовномъ пѣніи трубадуровъ и миннезингеровъ, неразлучно съ поэзіею «слова», но до науки музыкальной это еще вовсе не касалось. Наука разрабатывалась въ монашескихъ кельяхъ подъ вліяніемъ аскетизма, который на всѣ мірскіе звуки взиралъ какъ на бѣсовщину, какъ на дьявольское навожденіе, и на произведенія народной музыки, какъ на потѣху, на забаву, недостойную серьезнаго человѣка. И между тѣмъ, по странной «ироніи жизни» (захватывающей конечно и искусство въ его органическомъ процессѣ развитія), средневѣковые монахи аскетически настроенные къ серьезнѣйшимъ трудамъ по гармоніи, принуждены были въ довольно скоромъ времени для своихъ работъ — хотя съ одной внѣшней стороны—позаимствоваться изъ сокровищницы простолюдной музыки. Дѣло было въ томъ, что, разработывая гармоническую область, средневѣковые труженики совершенно упускали изъ вниманія мелодію и ритмъ.

Но для контрапунктной разработки церковныхъ гимновъ въ мессахъ и литаніяхъ, контрапунктистамъ скоро понадобились ряды звуковъ, нѣчто въ родѣ фразъ и музыкальныхъ предложеній, кромѣ тѣхъ, которые составляли

ритусъ церковный (какъ въ нашей церкви *гласы*). Нужны были *темы* для контрапункта, хоть чѣмъ нибудь посвѣжѣе грегоріанскихъ напѣвовъ. Изобрѣсти такія темы контрапунктисты были не въ состояніи, и оттого прибѣгли... *къ народнымъ пѣснямъ*, заимствуя ихъ *напѣвъ*, т. е. въ видѣ абстрактнаго послѣдованія нотъ безъ малѣйшаго отношенія къ характеру пѣсни и смыслу словъ (по большой части эротическому и часто непристойному). Изъ этой неловкости пріема людей тупыхъ и нисколько не развитыхъ эстетически, вышли кое-какіе полезные результаты для контрапунктныхъ сочетаній, но вмѣстѣ и самое безсмысленное оскверненіе духовной музыки. Труженикамъ и въ недомёкъ былъ скандалъ, ими учиненный во всей области ихъ произведеній; они съ совершенно спокойною совѣстью называли мессы своей работы по словамъ пѣсенъ, откуда заимствовали темы для контрапункта, — messe de l'homme armé, messe «Baisons-nous, ma mie» и т. д. (какъ-бы у насъ напримѣръ: напѣвъ на «Хожу я по улицѣ», или на «Шла дѣвушка за водой», или на «Комаринскую»). Въ цѣломъ дремучемъ лѣсу скучнѣйшихъ, отвлеченнѣйшихъ комбинацій контрапункта (иногда въ 10 и даже въ 16 партіяхъ разомъ) трудно было слушателямъ услѣдить за темой ихъ пѣсни—особенно если взять въ соображеніе полное отсутствіе ритмическаго элемента въ тогдашней ученой музыкѣ. Но «заглавіемъ» пьесъ контрапунктисты сами выдавали себя, ко всеобщему скандалу посѣтителей богослуженія. Дѣло дошло до того, что и князья церкви латинской, кардиналы, наконецъ и самые папы обратили вниманіе на жестокую профанацію религіознаго искусства...

Истинно благочестивыхъ людей тогдашняя музыка могла только раздражать. Среди безконечнаго громожденія одного голоса надъ другимъ, въ сплетеніяхъ схоластическаго контрапункта, самые *напѣвы* гимновъ терялись, тонули въ этомъ морѣ звуковъ; въ добавокъ къ этому, тамъ, гдѣ можно было разслышать мотивъ контрапункта, звучали (хотя почти въ неузнаваемомъ видѣ) напѣвы изъ пѣсенъ непристойнаго содержанія. Всему этому надо было положить конецъ.

На Тріентскомъ соборѣ (1562) было поставлено произвести въ церковной музыкѣ радикальное преобразованіе.

Духовенство, заботясь только о чистотѣ и удобопонятности духовныхъ гимновъ, въ постановленіяхъ этой реформы не обращало уже вниманія на художественную сторону музыки,—на сколько эта сторона въ то время все-таки существовала. Положено было: запретить въ церкви всякое пѣніе, кромѣ простыхъ ритуальныхъ напѣвовъ въ грегоріанскихъ тонахъ (*гласы*, plainchant); одинъ художникъ явился спасителемъ искусства отъ плачевнаго возврата къ первобытнымъ зачаткамъ безо всякой возможности дальнѣйшаго развитія и прогресса. Этотъ художникъ пользовался уже большою извѣстностью въ Римѣ; кардиналы, любовавшіеся его произведеніями, отстояли судьбу музыки на столько, что окончательное рѣшеніе вопроса «быть или не быть» искусственному пѣнію въ церкви—поставлено было въ зависимость отъ заказной

обѣдни, которую долженъ былъ написать этотъ знаменитый композиторъ, съ соблюденіемъ всѣхъ условій ясности, понятности словъ и звуковъ и полнаго соотвѣтствія высшему значенію религіозной музыки. Заказная месса, исполненная 19 іюня 1565 (въ текущемъ году ей минетъ ровно триста лѣтъ) заслужила всеобщее одобреніе, восхитивъ слушателей изящностью, глубокою религіозностью и простотой звуковъ. Музыка была спасена. Великій художникъ, призванный къ этому подвигу, былъ Джіованни Піерлуиджи *Палестрина* (послѣднее имя отъ мѣсторожденія,—одного городка въ папскихъ владѣніяхъ); онъ жилъ отъ 1524 по 1594. Здѣсь не предлагается читателямъ исторія музыки, начиненная бездною фактовъ и собственныхъ именъ, а только очеркъ историческаго развитія музыки, по главнымъ пунктамъ, сообразно избранной точки зрѣнія. Но именно на такомъ основаніи первое собственное имя *художника* должно остановить на себѣ вниманіе читателей. До Палестрины, какъ было уже сказано, всѣ работы композиторовъ (особенно много ихъ было между *нидерландцами* въ теченіе двухъ-трехъ столѣтій съ XIII вѣка) были только подготовкою *почвы*. Палестрина—*первый разцвѣтъ* истинной музыкальности. Понятно, что ни одинъ художникъ не слетаетъ готовымъ съ неба... Рафаэль въ первый свой періодъ—рабскій подражатель учителю своему Перуджино, а Перуджино ни чѣмъ не отличался отъ современныхъ ему мастеровъ. Такъ во всѣхъ искусствахъ. Явленіе Палестрины было подготовлено вѣками: значитъ во время, ближайшее къ Палестринѣ, были уже художники весьма—замѣчательные, весьма близкіе къ Палестринѣ по стилю, *общему* тогда всѣмъ ученымъ композиторамъ. Изъ такихъ ближайшихъ къ Палестринѣ, по своему значенію, назовемъ Окенгейма, Виллаерта, учителя Палестрины Гудимеля и величайшаго изъ нидерландскихъ контрапунктистовъ—Орландо Лассо,—1520—1594, (этотъ былъ, какъ видимъ, уже современникъ и ровесникъ великаго римскаго художника). Каждый художникъ—сынъ своего вѣка. Прикладывать къ Палестринѣ мѣрку сужденія о музыкальныхъ произведеніяхъ, добытую изъ музыки намъ современной, т. е. тремя столѣтіями позднѣйшей, было-бы великою нелѣпостью. Повторяю, что въ XVI вѣкѣ *ритмъ* музыкальный въ ученыхъ композиціяхъ былъ почти еще не затронутъ,—terra incognita онъ и для самого Палестрины. Въ его музыкѣ *нѣтъ* отдѣльныхъ мелодическихъ фразъ, предложеній, періодовъ въ нашемъ смыслѣ, что не мѣшаетъ, конечно, очень стройному и даже ритмическому теченію *цѣлаго*. Но только сама *гармонія*, почти отрѣшенная отъ мелодико-ритмическаго элемента, можетъ дойти до высшей точки, на сколько она дошла въ безсмертныхъ сочетаніяхъ и аккордныхъ сплетеніяхъ многоголосія—въ музыкѣ Палестрины. Не забудьте, что всѣ его произведенія писаны только для *голосовъ*. Но *вокальная* музыка—есть *хоровая* по преимуществу. Хоровая и потому еще, что *пѣніе* отдѣльнымъ голосомъ *соло*,—единичная мелодія, въ то время еще не существовало.

Объ аккомпаниментѣ органомъ или оркестромъ, или отдѣльными инстру-

ментами тутъ, натурально, и помину нѣтъ. Красота этого рода *строгой*, истинно *религіозной* музыки ни съ чѣмъ не сравнима.

Позднѣйшая церковная музыка на западѣ, испорченная тлетворнымъ вліяніемъ музыки оперной (въ томъ числѣ напримѣръ и музыка моцартова—въ Реквіемѣ), при сравненіи съ Палестриною, должна казаться мелковатою и недостаточно религіозною *). Русскимъ любителямъ церковнаго пѣнія, воспитавшимъ себя на Бортнянскомъ—этомъ слабомъ отголоскѣ итальянцевъ моцартовскаго времени,—особенно полезно было-бы просвѣтить свой вкусъ слушаньемъ чистыхъ красотъ палестриновской музыки. Тутъ цѣлые міры надземныхъ ощущеній,—въ другихъ областяхъ музыки невѣдомыхъ и недосягаемыхъ. Кромѣ многочисленныхъ (и еще на половину не напечатанныхъ) мессъ и моттетовъ, Палестрина написалъ духовное «Stabat mater», передъ которымъ всѣ позднѣйшія сочиненія на эту задачу,—только профанація высоко-патетическаго сюжета. Но,—повторяю,—кто будетъ подходить къ этой музыкѣ съ требованіями «современными», возросшими въ театрахъ и въ концертныхъ залахъ, тотъ немного найдетъ себѣ утѣшенія. Въ музыкѣ палестриновскаго періода идея «музыки» еще не отдѣлилась отъ идеи «хора», «совокупности голосовъ». Музыкальная выразительность, экспрессія въ нашемъ смыслѣ, тоже еще не существовала. Но въ предѣлахъ *хоровой* гармоніи, эта музыка, выше всего существующаго въ этомъ родѣ, и самая «безстрастность» этихъ звуковъ отнюдь не холодность, а какое-то высшее состояніе души, согрѣтой и просвѣтленной истинной религіозностью.

Исполненіемъ этихъ музыкальныхъ чудесъ можно еще и въ наше время наслаждаться—въ Римѣ, въ Сикстинской капеллѣ. Всякій образованный музыкантъ нашего времени долженъ въ этомъ случаѣ послѣдовать примѣру Мендельсона, т. е. не пропустить случая узнать эти чудеса въ ихъ *истинномъ* видѣ, въ церкви, въ связи съ богослуженіемъ и въ исполненіи хоромъ, *спеціально* для палестриновской музыки подготовленнымъ. Понятіе о такого рода исполненіи у насъ въ Петербургѣ можетъ дать хоръ, подъ руководствомъ Г. Я. Ломакина, въ концертахъ въ пользу безплатной школы. Нѣмцы, въ томъ числѣ и «Dom-Chor», знаменитое въ своемъ родѣ вокальное учрежденіе, не очень-то долюбливаютъ Палестрину и плохо вѣрятъ въ возможность освѣженія современной намъ гармоніи пріемами древнихъ церковныхъ тональностей, въ которыхъ *исключительно* движется стиль Палестрины. Между тѣмъ—наперекоръ погрязшимъ въ своей рутинѣ германцамъ—оно точно такъ, т. е.

*) Однимъ изъ самыхъ жаркихъ фанатическихъ поклонниковъ старо-итальянскаго, палестриновскаго стиля былъ нѣмецкій юристъ Thibaut, — написавшій замѣчательную книгу «о чистотѣ музыки» (Ueber Reinheit der Tonkunst)—замѣчательную особенно по времени своего появленія (1826 г.). Именно тогда всѣ меломаны, даже самые просвѣщенные, жили только или Моцартомъ, или Веберомъ, или Россини; были значитъ, какъ увидимъ, антиподами стилю Палестрины.

«освѣженіе» это, и возможно, и необходимо, и непремѣнно мало по малу совершится; задатковъ уже слишкомъ много. Не пройдутъ-же они даромъ.

Палестрина, какъ сказано, — разцвѣтъ гармонически-хоровой музыки, образовавшейся въ школѣ нидерландскихъ контрапунктистовъ, работавшихъ для церкви (разумѣется западной, латинской; восточная греческая оставалась безъ вліянія на искусственную разработку музыки). Послѣ Палестрины, еще на одно столѣтіе впередъ, исторія вокальной церковной музыки представляетъ нѣсколько весьма даровитыхъ художниковъ (Нанини, Витторіо, Анеріо, Аллегри — прославившагося своимъ «Miserere» — Баи, Беневоли, Бернабеи, главу венціанской школы Джованни Габріэли), но ни одинъ изъ нихъ уже не подъ пару Палестринѣ. Въ нихъ «вершина» этой чисто-вокальной хоровой музыки. За ними склонъ къ упадку, бо́льшая и бо́льшая искусственность (напримѣръ хоры въ 12, 16, 24 и 48 партій)—удаленіе, значитъ, отъ простоты и отъ главной цѣли. Еще позднее—при большемъ и большемъ процвѣтаніи неаполитанской школы (Кальдара, Дуранте, Лотти) церковно-вокальная музыка на западѣ измельчилась и подпала подъ вліяніе концертной виртуозности и «оперной» музыки,—о чемъ будемъ бесѣдовать въ своемъ мѣстѣ.

Вся остальная музыка «вокальная» требуетъ подмоги музыкальныхъ орудій, кромѣ голоса, требуетъ аккомпанимента, сливается съ нимъ и съ его развитіемъ, слѣдовательно относится уже къ музыкѣ *вокально-инструментальной, смѣшанной*.

Теперь-же намъ надлежитъ окинуть взглядомъ á vol d'oiseau совсѣмъ другую область музыки, именно чисто *инструментальную*, и въ ней дойти до разныхъ эпохъ развитія и до вершинъ стиля.

Надо начать очень издалека, чтобъ уяснить себѣ идею инструментальной музыки, независимо отъ человѣческаго голоса.

Въ первыхъ зачаткахъ народной музыки на востокѣ и на западѣ, у народовъ грубыхъ, дикихъ, и у народовъ уже цивилизованныхъ, происходитъ одно и тоже явленіе, т. е. нераздѣльность пѣнія, собственно—*музыкальнаго* элемента съ произношеніемъ словъ съ поэзіей. И въ наше время простолюдинъ въ своихъ понятіяхъ *о пѣснѣ* не отдѣляетъ ея музыки отъ текста, напѣва отъ слова, отъ поэтическаго смысла и всего склада и ритма словеснаго. Способность, а впослѣдствіи довольно-выработанное «искусство», звуками музыкальнаго инструмента (дудки, балалайки, волынки, пастушьяго рожка́) повторять напѣвъ пѣсни—служитъ въ первообразныхъ занятіяхъ музыкою, только для *припоминанія* звуковъ голоса въ пѣснѣ со словами, для *поддержки* сольнаго пѣнія.

Первые шаги къ нѣкоторой самостоятельности инструментальная музыка дѣлаетъ въ области звуковъ и напѣвовъ рѣзко-ритмическихъ, *плясовыхъ*. Поэзія слова, поэзія звука музыкальнаго и поэзія пляски, т. е. тѣлодвиженій вообще (мимики), въ сущности—*слитны*, слитно являются и въ народной музыкѣ повсемѣстно. (Tonkunst и Tanzkunst, въ своемъ первообразномъ слія-

нія, напримѣръ въ эллинскомъ искусствѣ, заставила Рихарда Вагнера выстроить по этому поводу цѣлую теорію сліяній всѣхъ искусствъ въ музыкальной *драмѣ*—еще отдаленной отъ насъ будущности. Эта, именно, теорія развита въ его книгѣ «Kunstwerk der Zukunft», которой заглавіе такъ злобно перенесено на всю дѣятельность великаго художника—мыслителя и столько повредило ему въ глазахъ людей маломыслящихъ).

И такъ—вотъ мы нашли уже источникомъ *инструментальной* музыки одну струю, весьма важную въ историческомъ ходѣ искусства, музыку *плясовыхъ* пѣсенъ, отдѣленную отъ собственно пѣнія, отъ словъ пѣсни.

Естественно, что въ народной, растительной музыкѣ этотъ *ритмическій плясовой* элементъ всегда—отъ самыхъ первобытныхъ грубыхъ зачатковъ, до сложившейся цивилизаціи—игралъ большую роль.

Сюда-же должно причислить *ритурнели инструментальные* или, какъ въ нашемъ народѣ они назывались въ старину, *наигрыши* — прелюдіи и постлюдіи, т. е. звуки инструментальные, приготовительные передъ пѣсней, или напоминаніе послѣ нея, или между ея куплетами. Это употреблялось у всѣхъ народовъ, во всякихъ пѣсняхъ, какъ плясовыхъ, такъ и протяжныхъ, заунывныхъ, и послужило также не маловажнымъ *зачаткомъ* для инструментальной музыки. Повтореніе *мотивовъ* пѣсни, съ удержаніемъ ея характера, представляетъ уже обширное поле для музыкальной дѣятельности.

Элементъ страстности, прямого дѣйствія на душу, тутъ уже весьма силенъ. Конечно, во всемъ этомъ—преобладаніе напѣва *единичнаго*, напѣва собственно пѣсни, постоянно слышимой. Разработка, значитъ, въ предѣлахъ музыкальнаго стиля *гомофоннаго* (въ противуположность — полифоніи, многоголосія).

Болѣе серьезный элементъ инструментальной музыки, элементъ *полифоническихъ* сочетаній, контрапунктныхъ сплетеній—въ области инструментовъ имѣющій еще болѣе свободное и широкое примѣненіе, нежели въ области вокальной—появился первоначально и разросся до громадныхъ размѣровъ, какъ вся *ученая* музыка, на полѣ музыки *церковной*. Въ западной церкви, чуть не съ первыхъ вѣковъ ея существованія, было въ обычаѣ хоръ голосовъ поддерживать звуками особаго музыкальнаго орудія, подражающаго человѣческимъ голосамъ—именно *органа*. Этотъ инструментъ—собирательный, такъ какъ состоитъ изъ совокуппости разнородныхъ и разнокалиберныхъ дудокъ, и, посредствомъ несложнаго механизма, повинующійся игрѣ на клавіатурѣ (отъ простаго прикосновенія къ клавишѣ открывается клапанъ въ дудкѣ и она звучитъ), и въ сущности представляетъ собою подобіе *хора* или нѣсколькихъ хоровъ голосовъ человѣческихъ и, слѣдовательно, можетъ *замѣнить* ихъ — звуча поочереди *послѣ* хороваго пѣнія. Изъ этихъ-то промежуточныхъ органныхъ ритурнелей (Zwischenspiele) выросли и усложнились многіе формы и пріемы музыки вообще, въ ея развитіи отъ Палестрины до нашихъ временъ. Исторія формъ собственно *германской* ученой музыки, можно сказать, нераз-

лучна съ исторіей органа. Времена Лютера, т. е. первая половина XVI вѣка, почти совпадаютъ со стилемъ Палестрины. Вокальная музыка, значитъ, и въ Германіи могла уже дойти до весьма сложныхъ контрапунктныхъ формъ. И она дѣйствительно дошла, какъ мы видимъ, въ произведеніяхъ Зенфля и Лассова ученика—Эккарта (1533—1611).

Но, отдѣляясь отъ ритуса латинской церкви, лютеранскій культъ, гораздо крѣпче остальнаго запада, держался за употребленіе органа при богослуженіи. Протестантскій *хоралъ* безъ органа почти немыслимъ. Простота гимновъ евангелическаго исповѣданія (ихъ и самъ Лютеръ импровизировалъ и ввелъ въ ритусъ богослуженія), опредѣленность ихъ ритмическаго и мелодическаго рисунка, какъ нельзя удобнѣе поддавалась развитію органному, гдѣ главный мотивъ хорала, ясно остающійся въ памяти прихожанъ, могъ переходить черезъ всѣ безчисленно-разнообразные регистры органа, дробиться на мельчайшія доли и разростаться до оглушительной громады звуковъ. Стиль *фуги* и *фугато* прямая принадлежность органа и хора съ органомъ. Нигдѣ фугальное развитіе мысли не доходитъ до такого великолѣпія, какъ въ этихъ звучныхъ массахъ, гдѣ иногда самое простое контрапунктное сочетаніе, при точности исполненія на органѣ, весьма удобной, —имѣетъ прелесть обоятельную, захватываетъ душу съ первыхъ звуковъ. Органу недоступна выразительность звука, въ смыслѣ наростанія и убыванія силы въ отдѣльномъ, единичномъ звукѣ, недоступны волнистыя линіи всѣхъ оттѣнковъ оркестра, но въ наростаніи звучности, черезъ прибываніе новыхъ и новыхъ силъ, отъ единицы до сотенъ— съ органомъ никакой оркестръ состязаться не можетъ.

Изъ органныхъ ритурнелей въ промежуткахъ строфъ хорала возникъ особый родъ развитія музыкальной мысли (темы, или одного изъ ея мотивовъ); этотъ родъ развитія называется на техническомъ языкѣ *фигураціею*. И на сколько въ палестриновскомъ стилѣ, по требованіямъ вокальнаго контрапункта, ритмическое дробленіе нотъ не доходило далѣе *четвертей*,—на столько часто въ хоральной фигураціи встрѣчаются и осьмыя (одновязныя), и шестнадцати (двувязныя), и тридцать вторыя (трехвязныя). Всѣ мелкіе пріемы и ухищренія контрапункта, такъ называемаго «цвѣтистаго» (contrepoint fleuri) вытекли изъ хоральной фигураціи. Органныя прелюдіи и фуги—собственно говоря—больше ничего, какъ распространенные «Zwischenspiele und Vorspiele» для ритуальныхъ хораловъ. Но, какъ мы видѣли въ развитіи пѣсенной музыки, и здѣсь второстепенная, вспомогательная вѣтвь скоро получила самостоятельность, «эмансипировалась»;—органная музыка въ своемъ широкомъ развитіи перестала быть въ прямой зависимости отъ хораловъ, сдѣлалась *отдѣльною областью* лирическаго вдохновенія (хотя главная почва для этого вдохновенія, по самому свойству органа, не перестала быть религіозною, связанною съ духовною музыкою протестантовъ).

Представитель органной протестантской музыки во всемъ ея великолѣпномъ развитіи есть великій—Іоганнъ Себастіанъ Бахъ. Это имя одно изъ са-

мыхъ высшихъ въ нашемъ искусствѣ. Это опять, какъ Палестрина въ своемъ родѣ,—*вершина* недосягаемая; опять *полный разцвѣтъ* искусства въ извѣстную эпоху, въ извѣстномъ направленіи.

Викторъ Гюго въ своей дико-неуклюжей и напыщенной, но все таки интересной и замѣчательной книгѣ: «По случаю Шекспира»,—проводитъ параллель между геніями разныхъ вѣковъ и разныхъ народовъ. На ряду съ Гомеромъ, Эсхиломъ, Дантомъ, Шекспиромъ—онъ, наконецъ, ставитъ и *Бетховена*—какъ самого характернаго генія между нѣмцами. Гюго не слишкомъ знакомъ, конечно, съ музыкою и ея исторіею. Иначе—«при этой смѣтѣ» онъ хоть легонько, а коснулся-бы и другого величайшаго нѣмца-музыканта. Себастьянъ Бахъ—*въ своемъ родѣ* ничѣмъ не уступитъ Бетховену, еще гораздо болѣе—нѣмецъ, и по гюговской-же теоріи—одинъ величайшій геній вовсе не *исключаетъ* существованія другого, точно также величайшаго. То—Эсхилъ, а это—Шекспиръ. То—Бахъ, а это—Бетховенъ. Въ пантеонѣ первѣйшихъ уже не можетъ быть мѣстничества. Тутъ и всѣ—«первѣйшіе». И еслибъ было возможно, чтобъ они всѣ «знали» другъ друга, то *каждый* непремѣнно преклонился-бы передъ каждымъ изъ остальныхъ. Фактически извѣстно, что *Бетховенъ* боготворилъ именно Гомера, Эсхила, Шекспира и—Баха. Слово «Bach» значитъ «ручей»; Бетховенъ говаривалъ: «Какой онъ ручей!! Онъ — *цѣлый океанъ*» (Er ist kein Bach,—er ist ein Ocean). Необъятная глубина мысли и неисчерпаемое разнообразіе формъ въ баховскомъ геніи, при кажущейся монотонности, врядъ-ли могутъ быть лучше выражены, какъ въ этомъ мѣткомъ словѣ Бетховена. Понятно, что для такого генія, какъ Бахъ, самымъ приличнымъ, самымъ роднымъ инструментомъ былъ *оргáнъ*, этотъ океанъ гармоніи, безконечно-могучій и величественный даже въ безстрастномъ спокойствіи своемъ.

«Вѣчно-юный, вѣчно-*новый* и всегда—одинъ и тотъ-же, вѣренъ самому себѣ». Это можетъ относиться къ океану, и къ оргáну, и къ Себастьяну Баху. Индо-германская глубина и, въ этомъ смыслѣ, безбрежность натуры поражаютъ въ произведеніяхъ Баха всякаго, кто имѣетъ «чутье» для такихъ качествъ. Люди поверхностные не идутъ далѣе внѣшней оболочки, которая иногда въ Бахѣ и отталкиваетъ ихъ—будто сухостью, чопорностью, схоластическою непривлекательностью.

Было время (до котораго мы еще коснемся, когда подойдетъ очередь), что на музыку Себастьяна Баха весь музыкальный свѣтъ взиралъ, какъ на *школьный* педантскій хламъ, на старье, которое иногда—какъ напримѣръ въ «Clavecin bien temperè»—годится для упражненія пальцевъ, наравнѣ съ этюдами Мошелеса и экзерсисами Черни. Со времени Мендельсона вкусъ склонился опять къ Баху, даже гораздо болѣе, чѣмъ въ то время, когда онъ самъ жилъ,—но и теперь еще есть «директоры консерваторій», которые, во имя консервативности не стыдятся учить своихъ питомцевъ играть прелюдіи и фуги Баха *безъ выразительности*, т. е. какъ «экзерсисы», какъ пальцелом-

ныя упражненія. Эта метода—одно изъ сильнѣйшихъ оскверненій искусства, повтореніе въ музыкѣ «бурсацкаго» ученья грамотѣ, когда одну изъ самыхъ возвышенныхъ книгъ въ свѣтѣ—псалмы Давида—задалбливали наизусть, безъ малѣйшаго понятія о *смыслѣ* того, что задалбливали изъ подъ палки и розогъ!.. Если въ области музыки есть что либо, къ чему надобно подходить не изъ подъ ферулы и съ указкою въ рукахъ, а съ любовью въ сердцѣ, со страхомъ и вѣрою, такъ это именно—творенія великаго Баха. Это истинная боговдохновенность въ звукахъ (т. е. въ лучшихъ его произведеніяхъ; при огромной плодовитости, онъ конечно написалъ много и посредственнаго).

Къ Баху, какъ *вокальному* композитору, мы вернемся еще, когда поведемъ рѣчь о церковной музыкѣ съ аккомпаниментомъ инструментальнымъ. Здѣсь у насъ идетъ рѣчь о развитіи «инструментальной» музыки, какъ самостоятельной вѣтви. Значеніе Себастьяна Баха и въ этомъ смыслѣ колоссально. Конечно и *до* него сотни талантовъ уже работали на этомъ поприщѣ, на которое,—что постоянно надо имѣть въ виду въ прагматической исторіи искусства,—своимъ порядкомъ вліяло развитіе и вокальной музыки, духовной и свѣтской. Между органистами до-баховскаго времени встрѣчаются ужъ очень знаменитыя имена (Frescobaldi, Frohberqer, Pachelbel), но геніальность Баха, отъ самыхъ первыхъ его произведеній, быстро возвысилась надъ его предшественниками итальянцами и нѣмцами, такъ что какъ будто они для него подготовили почву. Одновременно, параллельно съ Себастьяномъ Бахомъ, дѣйствовалъ и творилъ другой исполински-геніальный музыкантъ, *Гендель*. Въ его дѣятельности *орга́нная* игра также занимаетъ немаловажную роль, — но со стороны чисто-инструментальной за Бахомъ остается рѣшительный перевѣсъ. Гендель писалъ много для орга́на, но смотрѣлъ на него все таки больше какъ на *пособіе* для *вокальной* музыки, къ которой постоянно тяготѣло все призваніе Генделя. Въ Себастьянѣ Бахѣ, напротивъ, является первый примѣръ могучаго чародѣйства инструментальными звуками, могучаго заклинанія таинственныхъ силъ, таящихся въ органѣ и въ оркестрѣ. Бахъ захватилъ эти силы, почти исключительно, съ аскетически-религіозной и съ наивно-патріархальной стороны. Въ этой области онъ царитъ одинъ, безъ соперниковъ. Такому настроенію духа вполнѣ отвѣчать могутъ только строго-контрапунктные изгибы и извивы полифоническаго стиля. Дальше Баха въ этомъ стилѣ врядъ-ли возможно идти. Онъ—апогей полифоніи.

Полифонію, въ высшемъ ея смыслѣ, надобно понимать гармоническимъ сліяніемъ *во едино* нѣсколькихъ самостоятельныхъ мелодій, идущихъ въ нѣсколькихъ голосахъ, одновременно, вмѣстѣ.—Въ *разсудочной* рѣчи немыслимо, чтобы, напримѣръ, нѣсколько лицъ говорили вмѣстѣ, каждый свое, и чтобъ изъ этого не выходила путаница, непонятная чепуха, а, напротивъ, превосходное общее впечатлѣніе. Въ музыкѣ такое чудо возможно; оно составляетъ одну изъ эстетическихъ спеціальностей нашего искусства. Картина,—гдѣ, какъ въ «Послѣднемъ днѣ Помпеи» Брюлова, напримѣръ, десятки фигуръ, каждая

съ своимъ движеніемъ, съ своимъ выраженіемъ, выступаютъ разомъ передъ глазами зрителя,—картина именно потому, что она «картина», изображеніе *одного* момента, даетъ общее впечатлѣніе только *одного* этого момента. Притомъ, при «реальной» неподвижности своихъ фигуръ она дозволяетъ разсматриваніе ихъ по порядку, одну за другою. Въ музыкѣ многоголосіе, полифонія,—тоже совокупность изъ фигуръ и группъ, дѣйствующихъ на наше вооображеніе разомъ, но всѣ эти фигуры (т. е. мелодія каждаго голоса) дѣйствительно реально *движутся*, идутъ *своимъ* путёмъ, и все таки сливаются въ *одно* эстетическое цѣлое, можно слѣдить слухомъ и за пѣніемъ каждаго изъ отдѣльныхъ голосовъ полифоніи, каждый долженъ уже доставлять музыкальное наслажденіе, но въ сліяніи голосовъ, въ общемъ цѣльномъ впечатлѣніи, наслажденіе музыкальностью полифональною возвышается въ квадратъ и въ кубъ. Совсѣмъ наоборотъ противъ мнѣнія большинства (т. е. лицъ мало знающихъ толку въ музыкѣ) *полифональный* стиль, наравнѣ съ способностью къ гармоніи, требуетъ въ композиторѣ великаго *мелодическаго* таланта. Одной гармоніи, т. е. ловкимъ сцѣпленіемъ аккордовъ, тутъ невозможно отдѣлаться. Надо, чтобы каждый голосъ шелъ самостоятельно и былъ интересенъ въ своемъ мелодическомъ ходѣ. И вотъ, съ этой-то стороны—необыкновенно *рѣдкой* въ области музыкальнаго творчества—нѣтъ художника не только *равнаго* Іогану Себастьяну Баху, но даже сколько нибудь подходящаго къ его *мелодическому* богатству. Если понимать слово «мелодія» не въ смыслѣ посѣтителей итальянской оперы, а въ истинномъ смыслѣ самостоятельнаго, свободнаго движенія музыкальной рѣчи въ каждомъ голосѣ, движенія всегда глубоко-поэтическаго и глубоко осмысленнаго,—нѣтъ въ *мірѣ мелодиста* больше Баха.

Мы возвратимся еще къ *этой* сторонѣ его творчества, когда рѣчь пойдетъ о сочетаніи вокальной музыки съ инструментальной, въ большихъ ораторныхъ задачахъ.

Обозрѣвая здѣсь область вокальную отдѣльно отъ инструментальной, мы нашли вершину этого стиля въ Палестринѣ; въ области инструментальной, отдѣльно отъ вокальной (ad interim)—нашли такую-же недосягаемую вершину въ Себастьянѣ Бахѣ. Теперь слѣдуетъ показать моимъ читателямъ ходъ развитія инструментальной музыки, въ стилѣ *сонатъ, квартетовъ и симфоній*, т. е. въ формахъ, родившихся въ послѣбаховскій періодъ, въ послѣдней половинѣ прошлаго вѣка. Тутъ засіяютъ передъ вами имена тоже великія — Іосифъ Гайднъ, Вольфгангъ Моцартъ и величайшій въ своемъ родѣ, не уступающій ни Палестринѣ, ни Баху,—*Людвигъ Бетховенъ.*

Но развитіе сонатнаго и симфоническаго стиля, само по себѣ, такъ важно въ исторіи нашего искусства, такъ богато содержаніемъ и послѣдствіями, что этому развитію надо посвятить отдѣльную статью.



Судьбы оперы въ Россіи *).



Rien que la vérité, mais toute la vérité

ѣкоторая неопредѣленность заглавія этой статьи требуетъ, чтобы читателямъ прежде всего уяснено было, что именно будетъ имъ подъ этимъ заглавіемъ предложено.

Предметъ статьи: 1) установить по возможности *вѣрный* взглядъ на *оперу вообще*, подкрѣпивъ этотъ взглядъ изложеніемъ (въ общихъ чертахъ конечно) историческаго развитія (т. е. судьбы) оперы тамъ, гдѣ она родилась и взросла, т. е. на западѣ Европы;—2) примѣнить этотъ, оправданный историческимъ ходомъ оперы, взглядъ къ тому положенію оперной музыки, въ какой она теперь находится у насъ въ Россіи, для чего, разумѣется, надобно будетъ въ общихъ чертахъ изложить историческій ходъ (т. е. судьбу) всѣхъ оперныхъ спектаклей у насъ въ Россіи (въ Петербургѣ и Москвѣ) отъ временъ перваго появленія такого рода зрѣлищъ при дворѣ Анны Іоановны до настоящаго времени, заканчивая 1862 годомъ. «Дѣла давно минувшихъ дней» всегда могутъ быть изложены со всею строгостью критическаго взгляда, если для такого взгляда находятся въ наличности: матеріалы и разпознавательная способность. Въ отношеніи явленій близкихъ къ намъ, и при томъ соотечественныхъ, безпристрасность становится иногда въ затруднительное положеніе, встрѣчаясь съ сильными предубѣжденіями другихъ въ пользу или въ не-пользу разбираемаго явленія;—въ отношеніи дѣятелей современныхъ фактовъ животрепещущихъ, безпристрастность становится уже чѣмъ то идеальнымъ, едва достижимымъ. Борьба съ артистическими самолюбіями въ этомъ случаѣ понятна для каждаго. Всего менѣе полной безпристрастности въ такихъ случаяхъ читатель способенъ ожидать отъ историка и критика, если историкъ и критикъ самъ работаетъ на томъ же самомъ поприщѣ, какъ художникъ. Но можно перешагнуть и черезъ эти затрудненія, если для пишущаго драгоцѣннѣе всего въ свѣтѣ тотъ взглядъ на искусство, который онъ стремится провести въ публику работая словомъ и дѣломъ.

*) Русская сцена 1864 г. №№ 2 и 7.

Что такое опера?—Сценическое представленіе, въ которомъ происходящее на сценѣ дѣйствіе выражается *музыкою*, т. е. *пѣніемъ* дѣйствующихъ лицъ (отдѣльно каждаго, или вмѣстѣ, или хоромъ) и силами оркестра въ безконечно-разнообразномъ примѣненіи этихъ силъ, начиная съ простой поддержки голоса и кончая самыми сложными симфоническими сочетаніями. Такое опредѣленіе окажется вѣрнымъ и въ отношеніи старинныхъ слабыхъ попытокъ оперныхъ спектаклей, при ихъ зарожденіи, и въ отношеніи высшихъ изъ существующихъ въ свѣтѣ оперъ, понятыхъ какъ *музыкальная драма*.

Все дѣло въ томъ, на *сколько* три элемента: *драма, пѣніе* и *оркестръ* уравновѣшаны между собою, или, вѣрнѣе, въ какой пропорціи эти три элемента находятся другъ къ другу?

Представимъ себѣ, что передъ нами пьеса—дѣтски-слабая въ основѣ, спитая бѣлыми нитками, наполненная невѣроятностями и нелѣпостями въ ходѣ дѣйствія, общими мѣстами изъ любви реторики и піитики, вмѣсто поэтическихъ образовъ,—кого же можетъ она интересовать, кого увлекутъ эти кукольныя фигуры, вмѣсто характеровъ и положеній?—Но тутъ объ увлеченіи *пьесою*, *драмою*, никто и не заботится. Вся эта сценическая стряпня устроена *только* въ видѣ подмостокъ, для выказыванія *вокальной виртуозности*. Тутъ главное, единственное дѣло—*пѣвцы, пѣвицы*, съ ихъ искусствомъ и ихъ болѣе или менѣе пріятнымъ, чарующимъ, или поразительнымъ *голосомъ*. Въ сущности—это не драматическое представленіе, а *концертъ*, на сценѣ и въ костюмахъ. Все это въ дѣйствительности мы зачастую видимъ въ *итальянскихъ операхъ*.

Представимъ себѣ теперь нѣчто противуположное. Передъ нами пьеса съ запутанною интригой, ловко-веденная, занимательная, но въ *сущности* вовсе не музыкальная, вовсе не нуждающаяся въ *музыкѣ*, т. е. ни въ вокальныхъ, ни въ инструментальныхъ ея силахъ; пѣніе и оркестръ тутъ являются *на придачу* къ интересу самой пьесы. Оттого, очень много сценъ пьесы—иногда самыхъ важныхъ—проходятъ безъ музыки,—а «музыкальность» врывается иногда весьма неожидано и не болѣе *кстати*, какъ въ водевиляхъ или мелодрамахъ. Именно такое отношеніе музыки и пѣнія къ теченію пьесы мы находимъ въ очень многихъ чисто *французскихъ* комическихъ операхъ, этихъ увеличенныхъ водевиляхъ.

Если же на первомъ мѣстѣ будетъ не драма, но и не пѣвцы, не пѣніе, а разработка инструментальная, виртуозничанье собственно композиторствомъ, т. е. техническими сторонами музыкально-авторскаго дѣла, тогда при отсутствіи сценическаго интереса, при вялости и безцвѣтности дѣйствія и характеровъ, при отсутствіи, съ другой стороны, живыхъ вокальныхъ красотъ, выйдетъ опять что то чудовищное, и чудовищно-скучное;—рядъ симфоническихъ или сонатныхъ отрывковъ (Musiksätze), съ прибавленіемъ къ нимъ угловатой сценической декламаціи, втиснутой иногда съ трудомъ въ ткань оркестровыхъ сочетаній. Такого рода безобразія встрѣчается во многихъ, второстепеннаго калибра, операхъ, *нѣмецкихъ и французскихъ*, съ претензіей на серьезность.

Но вѣдь есть же возможность представить себѣ, хоть въ идеалѣ, такую музыкальную драму, которая въ каждой сценѣ увлекала бы собою зрителя и слушателя, какъ *пьеса* и вмѣстѣ какъ *музыка*,—такую музыкальную драму, гдѣ бы каждое впечатлѣніе было *слитно*: и драматическое, и музыкальное, такую музыкальную драму, гдѣ мѣстами драматическій интересъ преобладалъ бы въ оркестрѣ параллельно сценическому дѣйствію въ *пѣніи* мѣстами, чтобъ пѣніе было до того драматично, чтобы о немъ совсѣмъ забывалось, какъ о звукахъ, о красотѣ вокальной, и главнымъ *цѣльнымъ*, неразрывнымъ впечатлѣніемъ оставалась—драма *),

Прослѣдить видоизмѣненія, черезъ которыя прошла идея *оперы вообще*, отъ зачатковъ ея въ Италіи и Франціи, въ первыхъ годахъ семнадцатаго вѣка, до Мейербера и Вагнера; прослѣдить вѣчныя колебанія во вкусѣ всѣхъ на свѣтѣ публикъ, переходящихъ то на сторону преобладанія внѣшней красоты звуковъ въ оперѣ, то на сторону преобладанія внутренней красоты, т. е. драматическаго смысла *вмѣстѣ* со звукомъ голосовъ и оркестра; уяснить причины, по которымъ въ теченіи двухъ съ половиною вѣковъ опера въ такой-то землѣ могла развиться только такъ, какъ развивалась, не иначе; изложить, наконецъ, всѣ факты и ихъ причины въ полной связи и подробности—значило-бы написать большую *прагматическую исторію оперы*, чего еще не сдѣлано какъ слѣдуетъ ни во Франціи, ни въ Германіи. Здѣсь, соображаясь съ предѣлами журнальныхъ статей, довольно будетъ указаній на главные, существенные пункты исторіи оперы, что-бы сдѣлать понятною сущность ея развитія и органическую необходимость того позднѣйшаго направленія, которую приняла опера, какъ *музыкальная драма*, вслѣдствіи реформы Рихарда Вагнера и чтобы убѣдить читателей въ эстетической несостоятельности того *меломанства*, составляющаго значительную часть русской публики, которая ходитъ въ оперу *только за тѣмъ*, *чтобы слушать пѣвцовъ и пѣвицъ,* на пьесу и на музыку почти не обращая вниманія. Стремленіе къ *чувственно*-музыкальному наслажденію, т. е. щекотанію слуха пріятными звуками голосовъ и инструментовъ, и разумное противодѣйствіе такому «орекіантизму», со стороны мыслящихъ и честно служащихъ своему дѣлу композиторовъ, составляетъ главный «драматическій» интересъ той борьбы вкусовъ, которая называется исторіею оперы.

Для того, чтобы хорошенько понять, *что* и *какъ теперь существуетъ*, надо узнать, какъ и что было *прежде*. Соединеніе драматическаго представ-

*) Что все это не идеалъ только и уже бывало осуществляемо на оперной сценѣ доказываютъ слѣдующія слова *Гретри,* объ одной изъ оперъ Глука: «я былъ увлеченъ сценическимъ дѣйствіемъ, былъ глубоко потрясенъ такъ, что воскликнулъ: тутъ драма, а не пѣніе (il n'ya point de chant); но послѣ я чрезвычайно обрадовался, разъяснивъ себѣ свои впечатлѣнія и уразумѣвъ, что именно *музыка, сама музыка*, была тѣмъ сценическимъ дѣйствіемъ, которое меня глубоко потрясло (Mais que je fus heureusement détrompé en sentant que c'etait la musique, elle même, qui était devenue l'action, qui m'avait ebraulé. Gratry. Mémoires ou essais sur la musique. I. p. 346).

ленія съ музыкальными звуками, съ пѣніемъ,—это сліяніе воедино поэзіи слова (разсудочнаго символа), оттѣняемаго выразительностью, поэзіи звука, т. е. непосредственно чарующаго элемента, прирожденнаго голосу человѣческому,—и поэзіи тѣлодвиженій, при общей внѣшней картинности, въ идеалѣ присущей каждому сценическому зрѣлищу,—ведетъ свое начало еще отъ самаго эстетическаго народа въ свѣтѣ, т. е. отъ древнихъ грековъ. Произведенія Эсхила и Софокла, взятыя со стороны ихъ *общаго* впечатлѣнія, были уже *музыкальными* драмами, т. е. на столько *музыкальными*, на сколько было возможно въ древней Греціи, гдѣ музыка, въ нашемъ нынѣшнемъ смыслѣ, еще не существовала, а была неразлучно слита со словомъ, съ декламаціею въ такомъ родѣ, какъ у нашего простаго народа, напримѣръ, звуки любой пѣсни въ памяти поющаго не разлучаются отъ *словъ* пѣсни.

Исторія драматическаго искусства на западѣ Европы, вообще, представляетъ въ своемъ развитии двѣ главныя струи: возникшую въ народахъ средневѣковой «христіанской» цивилизаціи, *потребность къ народнымъ драматическимъ зрѣлищамъ*,—отсюда, съ одной стороны, «мистеріи» съ содержаніемъ религіознымъ, заимствованнымъ изъ книгъ священнаго писанія и легендъ, въ сплетеніи этого содержанія съ народно-языческими миѳами и повѣрьями; съ другой стороны: площадные, простонародные, ярмарочные фарсы, шуточныя, увеселительныя зрѣлища, большею частью сатирическаго и зачастую не совсѣмъ благопристойнаго содержанія.—Другая главная струя: возникшее, въ эпоху возрожденія наукъ и искусствъ, стремленіе возобновить формы поэзіи, доведенныя до образцовой красоты у древнихъ грековъ и римлянъ. Это стремленіе возродить *классическую* древность, бывшее поводомъ многаго изящнаго въ пластическихъ искусствахъ, имѣло, вмѣстѣ, и самое пагубное вліяніе на развитіе искусства и словесности вообще,—а именно отозвало поэзію и искусство надолго отъ естественной ихъ народной почвы, замѣнивъ эту истинную почву чѣмъ то ложнымъ, насильственно, схоластически привитымъ, и породило всѣ безобразія лже-классицизма, съ его холодными аллегоріями, сухими (*навыворотъ* понятыми изъ правилъ Аристотеля) тремя единствами, однимъ словомъ, со всѣми прелестями академичности и реторики.

«Оперѣ» суждено было, къ сожалѣнію, зародиться не на естественной почвѣ народной, а на ложной, въ учено-литературныхъ кабинетахъ придуманной. Съ народомъ на долгое время искусственная музыкальная драма неимѣла ничего общаго. Первыя мысли о драматическомъ представленіи съ сплошною музыкою явились изъ стремленія *воскресить* древне-греческую драму, о которой ученые флорентинцы второй половины XVI вѣка постоянно мечтали среди своихъ филологическихъ занятій. Представляя себѣ подъ словомъ «опера», по нынѣшнему, соединеніе *драмы* на сценѣ, съ выраженіемъ этой драмы въ голосахъ и въ оркестрѣ, мы не должны забывать, что 300 лѣтъ назадъ, въ шекспировы времена, и притомъ у народовъ племени *романскаго*, оркестровыхъ силъ еще вовсе не было,—инструменты

только едва покушались замѣнять собою, изрѣдка, постоянное *многоголосіе* вокальныхъ сочиненій; пѣніе въ виртуозномъ смыслѣ еще не могло существовать, такъ какъ мелодія не высвободилась еще отъ искуственной гармонической ткани, разработанной учеными композиторами въ области церковной музыки. Учено-музыкальный стиль былъ стиль *à la Palestrina*, каково бы ни было содержаніе текста для музыки. Что же касается самаго текста, то уже изъ предъидущаго ясно, что за полстолѣтія до Тасса и во время его, въ Италіи и во Франціи не могло быть на сценѣ ничего, кромѣ сюжетовъ миѳологическихъ, ложно-понятыхъ и разведенныхъ реторическими приторностями. О драматической правдѣ не было помину; музыка *въ нашемъ смыслѣ* еще не существовала ясно, и подобнаго рода представленія, съ претензіею на музыкальную выразительность, чтобы сколько нибудь привлекать вниманіе зрителей изъ придворнаго и аристократическаго круга, должны были блистать, покрайней мѣрѣ, внѣшнимъ великолѣпіемъ костюмовъ и декорацій и скоро, именно съ этой стороны внѣшней пышности, слились съ *балетами* и обратились въ праздничные спектакли, т. е. въ костюмированные мадригалы и эпиталамы въ честь владѣтельныхъ особъ.

Таково было младенчество оперныхъ спектаклей, въ ихъ медленномъ развитіи на цѣлое столѣтіе, до средины XVII вѣка; между тѣмъ въ Италіи, дружными трудами многихъ даровитыхъ композиторовъ, хотя не на оперной почвѣ, а въ области духовной кантаты, развивался болѣе и болѣе самостоятельный мелодическій стиль, высвобождаясь изъ подъ гнета тяжелыхъ гармоническихъ сочетаній.

По образцу стиля венеціанца *Кариссими* воспитались многіе композиторы *неаполитанской* школы, начиная со Скарлатти, Дуранте и ихъ учениковъ, и самостоятельную мелодичность, сдѣлавшуюся уже лучшимъ завоеваніемъ искусства того времени, перенесли на оперную сцену.—Мелодія вызвала виртуозность исполнителей и, вскорѣ, благословенные природой голоса, подъ роскошнымъ небомъ Италіи нашли себѣ обильную область въ оперѣ, сдѣлались главною приманкою для публики и надолго перетянули *на свою* сторону весь интересъ оперныхъ спектаклей. Въ оперу перестали ходить для пышнаго зрѣлища, стали ходить исключительно для пѣвцовъ, которыхъ тогда была особая порода *сопранистовъ*, искусственною операціею добываемыхъ. Служеніе *виртуозности* пѣвцовъ, въ разныхъ ея видахъ, наполняетъ исторію итальянской оперы «серьезной» (opera seria) на цѣлые два вѣка, т. е. вплоть до нашего времени.

Важность вліянія этой стороны развитія «оперы» на всю ея послѣдующую судьбу должна заставить и насъ нѣсколько долѣе остановиться на этомъ пунктѣ. Виртуозность отдѣльныхъ пѣвцовъ заставила выработаться въ музыкѣ особую форму, самую способную для выказыванья вокальньнаго искусства. Эта форма названа «аріею» и состоитъ, въ сущности, изъ *одного*, весьма легкаго по мелодіи *напѣва*, къ которому придается вторая часть—въ кон-

102*

трастъ первой по мелодическому характеру (напр. въ *минорѣ*, если первая часть въ *мажорѣ* и наоборотъ) съ тѣмъ, чтобы *третья часть* аріи была повтореніемъ перваго напѣва, съ нѣкоторыми украшеніями въ пользу вокальнаго искусства. *Пѣніе такихъ арій* то однимъ, то другимъ изъ являющихся на сценѣ лицъ составляло всю сущность музыкальнаго спектакля, называемаго «оперой».—«Аріи» было принесено въ жертву все прочее. Смыслъ драматическій допускался на столько, что-бы хоть какими нибудь бѣлыми нитками сшить этотъ сборникъ арій. Дуэты, терцеты и т. д. речитативы, хоры, все это, развившись въ свою очередь постепенно, допускалось въ оперу не больше, какъ нѣчто весьма второстепенное, скорѣе какъ *отдыхъ* для слушателей и для самихъ исполнителей между главными частями спектакля, т. е. *аріями*. Гдѣ же тутъ искать—драматизма? Мы знаемъ, что и въ наше время вкусъ публики *итальянскихъ* оперъ почти на той же степени. Слушаютъ у насъ напримѣръ «*Ballo in Maschera*» Верди.—Какое кому дѣло до пьесы, до интриги, до характеровъ,—всѣ ждутъ *соло* Тамберлика въ квинтетѣ, *арію* Фіоретти, и еще,—всего важнѣе—*арію* Граціани передъ портретомъ. Все прочее: постановка, хоры, сценическое движеніе, рѣшительно только на придачу. Съ такой точки зрѣнія есть нѣчто, *еще болѣе* удовлетворяющее меломанскую публику уже открыто, безцеремонно нарушающее всякое эстетическое чувство... Это—чудовищные концерты изъ разныхъ итальянскихъ лоскутьевъ, исполняемые *дорогими* итальянскими пѣвунами и пѣвуньями и привлекающіе всегда такую массу публики, жадной къ такого рода ушеугодію, что залы большаго театра и залы дворянскаго собранія (въ Москвѣ и Петербургѣ) оказываются тѣсны, такъ какъ еще далеко не могутъ вмѣстить всѣхъ желающихъ упитаться этой манной небесной. По-крайней-мѣрѣ тутъ ужъ есть откровенное презрѣніе къ требованіямъ чего-то органически-цѣльнаго, поэтическаго. Тутъ же «чувственность» музыкальная на-голо̀, какъ напримѣръ во взрывахъ апплодисментовъ Тамберлику и Никольскому за «Скажите ей». Тѣмъ оскорбительнѣе выходитъ *лицемѣріе*, съ которымъ итальянскіе композиторы, пѣвцы и ихъ публика прячутся подъ заглавіе и внѣшнее учрежденіе *драматически-музыкальнаго* спектакля, именуемаго «оперой»! Къ чему же, скажите, сцена, дорогіе костюмы, дорогія декораціи, когда и *безъ всего этого*, при обыкновенныхъ бальныхъ платьяхъ, въ обыкновенной бальной залѣ, дѣло обходится также счастливо *для публики* и *для сборовъ*?

Будемъ однако продолжать вглядываться въ историческое развитіе оперныхъ формъ.

Обозрѣніе всего, что сдѣлано на оперномъ поприщѣ въ Европѣ, со времени изобрѣтенія этого рода зрѣлищъ вплоть до нашихъ временъ, можетъ показать ясно, что только три земли, три народа имѣли прямое вліяніе на развитіе оперы. А именно: итальянцы, французы и нѣмцы. Но у каждаго изъ этихъ народовъ, на образованіе опернаго стиля, на самый организмъ оперы, какъ драматическаго цѣлаго, и на самый складъ *музыкальныхъ пьесъ*, входя-

щихъ въ составъ оперы, имѣли вліяніе двѣ, совсѣмъ отдѣльныя другъ отъ друга струи, которыя слились отчасти—только въ результатахъ своихъ. Эти струи: 1) драматико-музыкальныя зрѣлища, вслѣдствіе возникшихъ придворныхъ пиршествахъ, потребности въ великолѣпныхъ сценическихъ представленіяхъ (впослѣдствіи, въ костюмированныхъ концертахъ); 2) драматико-музыкальныя зрѣлища изъ области комическихъ. ярмарочныхъ спектаклей, какъ можно ближе къ простонародному вкусу. Такимъ образомъ—въ Италіи и во Франціи появились,—въ подражаніе древней классической словесности (какъ и все въ эпоху возрожденія искусствъ на западѣ, *à l'époque de la renaissance*) пьесы миѳологическаго содержанія, жестоко-реторическія, ходульныя, въ которыхъ главною цѣлью была вовсе не пьеса сама-по себѣ, не драматическій интересъ (котораго почти и вовсе не было), а только поводъ, претекстъ для роскошныхъ декорацій и костюмовъ, для олимповъ съ разноцвѣтными облаками, для тартара,—съ огневыми рѣками, фуріями и драконами, для торжественныхъ греческихъ процессій, военныхъ маршей,—съ одной стороны, и для выказыванія таланта отдѣльныхъ исполнителей въ *аріяхъ* и *речитативахъ*—съ другой стороны. При совершенно-общемъ истокѣ, французская серьезная опера вскорѣ стала, однако, замѣтно розниться въ направленіи отъ итальянской серьезной оперы (opéra seria). Во французскомъ народѣ мало истинной музыкальности и, оттого, немного любви и къ собственно-пѣнію. Внѣшняя, блестящая постановка оперъ у нихъ вскорѣ взяла перевѣсъ надъ итальянскими этого рода зрѣлищами,—но по музыкальной части французская серьезная опера тяготѣла больше къ декламаціи, тогда какъ у итальянцевъ скоро выработался вокально-виртуозный стиль и весь интересъ оперы сталъ тяготѣть собственно къ пѣнію *арій* отдѣльными виртуозами. Въ пользу этого интереса стали жертвовать, вскорѣ, и смысломъ самыхъ представленій,—оставляя въ нихъ все таки лазейки для помѣщенія, при случаѣ, мадригальной лести коронованнымъ главамъ, при дворѣ которыхъ такія оперы давались. Таково было развитіе серьезной оперы въ XVII вѣкѣ. Пошлость этихъ зрѣлищъ, со стороны серьезно-поэтической, вызывала въ мыслящихъ людяхъ *протесты* еще въ срединѣ прошлаго вѣка. Есть знаменитое изрѣченіе Вольтера именно по случаю современныхъ ему французскихъ большихъ оперъ въ *Académie Royale de musique et de danse:* «Что слишкомъ глупо, какъ декламированная рѣчь, то служитъ текстомъ для музыки» (*Ce qui est trop bête pour être dit, on le chante*). Руссо, въ свою очередь, ополчился противъ современной ему галлиматьи, на французской оперной сценѣ, въ замѣчательной статьѣ подъ словами «Opéra» въ своемъ музыкальномъ словарѣ *(Dictionnaire de musique)*. И понятно, почему Руссо, музыкантъ въ душѣ и даже даровитый композиторъ, въ скромномъ полуводевильномъ стилѣ тогдашней французской комической оперы, былъ ярымъ противникомъ французской *серьезной*—музыки, оставаясь долго на сторонѣ *итальянской* мелодіи и пѣвучести, въ дни большой борьбы,

возбужденной въ музыкальномъ парижскомъ мірѣ реформою (въ семидесятыхъ годахъ прошлаго вѣка) великаго Глука.

Реформа эта состояла въ противодѣйствіи итальянской опошленности, концертности виртуозной, которая болѣе и болѣе затмѣвала драматическій смыслъ на оперной сценѣ. Оттого такой переворотъ могъ съ успѣхомъ совершиться, именно, только во Франціи, гдѣ, произведеніями Лулли (еще при Людовикѣ XIV) и продолжателя его Рамо, *декламаціонная* опера уже получила весьма прочную почву. Но Глукъ, болѣе полужизни работавшій на поприщѣ современной ему *итальянской* оперы, кромѣ стараній своихъ о глубокой драматической правдѣ, естественно долженъ былъ внести во французскую оперу несравненно больше «музыкальнаго интереса», нежели сколько его встрѣчалось въ произведеніяхъ Лулли и Рамо. Стиль Глука какъ нельзя ближе подошелъ—оставаясь, конечно, въ рамкахъ, такъ сказать, въ костюмѣ своей эпохи,—къ идеально серьезнымъ требованіямъ истинной *музыкальной драмы* и, во многомъ, можетъ служить образцомъ даже въ наше время. Самая оркестровка его, при невыработанности оркестровыхъ средствъ въ его эпоху, сравнительно съ нашею, заключаетъ въ себѣ, однако, сокровища драматическаго колорита, восхищающія постоянно одного изъ величайшихъ намъ современныхъ оркестраторовъ, Берліоза, и восхищеніе это вполнѣ естественно и законно. Трагическая речитативность Глука (часто однообразная), манера его писать протяжные, торжественные хоры на широкую и всегда выразительную гармонію, все это составило цѣлую *школу* въ искусствѣ, въ сущности весьма благодѣтельную, такъ какъ ея основанія — стремленіе къ серьезной драмѣ на сценѣ, къ истинному трагизму, въ драматической правдѣ, — хотя еще подъ всѣми условіями лже-классицизма и французской академичности. Знаменитая въ исторіи музыки война послѣдователей Глука — *Глукистовъ*, и послѣдователей и приверженцевъ соперника Глука, чисто итальянскаго композитора Пиччини—*Пиччинистовъ*, въ сущности (не совсѣмъ ясно сознаваемой въ то время въ Парижѣ) была ни что иное, какъ постоянная и, далеко еще неоконченная борьба между разными взглядами публики и знатоковъ на оперу. Одни хотятъ въ ней, по мимо всего прочаго, *собственно музыкальныхъ* наслажденій, почти не обращая вниманія на пьесу, другіе ищутъ преимущественно *драматической правды* въ музыкальномъ выраженіи, обращаютъ вниманіе на толковость оперы, какъ пьесы, на значеніе ролей, какъ характеровъ, и во многихъ случаяхъ готовы жертвовать *для этого* красотами собственно-музыкальными. Вся исторія музыки оперной представляетъ существенную борьбу двухъ противуположныхъ взглядовъ. Примиреніе борящихся сторонъ будетъ возможно только тогда, когда на оперной сценѣ явятся музыкальныя драмы, вполнѣ интересныя «какъ драмы», и представляющій собой вмѣстѣ съ тѣмъ, сплошные *музыкальные организмы*, столько же интересные, съ чисто-музыкальной стороны, какъ напримѣръ любая изъ лучшихъ сонатъ или симфоній Бетховена. Къ такому *идеалу* (еще недостигнутому вполнѣ) начинаютъ весьма близко под-

ходить серьезныя музыкальныя драмы нашего времени, вслѣдствіи великой реформы, совершенной Глукомъ девятнадцагаго вѣка, Рихардомъ Вагнеромъ. Но реформа эта совершилась уже не на французской почвѣ, а на германской, подготовленная сперва съ одной стороны продолжателями Глука (Мегюль, Керубини, Спонтини и, даже отчасти, Оберъ, въ своей «Нѣмой», и Россини, въ своемъ «Вильгельмѣ Теллѣ»); съ другой—благородными, лирико-драматическими вдохновеніями Вебера, потомъ искусственною, но довольно ловкою (безъ внутренняго вдохновенія) амальгамою *всѣхъ* стилей на пользу возможно яркаго эффекта въ операхъ Мейербера *).

Оглядѣвъ такимъ образомъ самую сущность развитія итальянской оперы *серьезной* (opéra seria) и французской grand opéra, куда подошли и большія нѣмецкія оперы позднѣйшаго времени, перейдемъ къ другой струѣ, послужившей источникомъ для оперы, къ струѣ—*комической*. Ярмарочные балаганные фарсы—арлекинады, пантомимы съ «пульчинеллой», или «полишинелемъ», или «пончемъ» (Punch), или Гансъ-Вурстомъ, или Кемерле, смотря по народу,—вотъ этотъ источникъ комическихъ оперъ. Отъ этого происхожденія въ итальянскихъ операхъ-буффахъ осталось типическое шутовство заранѣе опредѣленныхъ характеровъ (сердитаго и смѣшнаго опекуна, плута-лакея, плутовки-служанки, кокетливой дѣвушки, граціознаго любовника съ вѣчнымъ переодѣваніемъ и т. д.); характеры эти весьма часто такъ и остаются не лицами, а *масками*. Приложите къ этому всегдашнее стремленіе итальянцевъ къ ясной, пѣвучей мелодіи, къ *аріямъ*, въ которыхъ бы голосъ и искусство выступало съ возможно выгоднѣйшей стороны, и получите весь складъ итальянской типической «*opéra-buffa*», гдѣ половина на половину — сладкое пѣніе и условное, чуть не оффиціальное шутовство (*lazzi buffonerie*). У французовъ изъ ярмарочныхъ фарсовъ образовался любимѣйшій родъ народныхъ драматическихъ зрѣлищъ—*водевиль* (отъ шуточныхъ куплетныхъ *пѣсенъ* «vaudevilles»—составляющихъ главную приправу такого рода пьесъ). Въ бóльшихъ и бóльшихъ размѣрахъ водевиль разроссся въ *комическую* оперу. Въ итальянской «Opéra-buffa» музыкальныя пьесы, составляющія *главное дѣло*, кое какъ, на живую нитку, связаны «речитативами» (récitativi secchi), строя и склада, почти одинаковаго, съ такимъ же речитативнымъ цементомъ итальянскихъ серьезныхъ оперъ. У французовъ речитативъ соединялся только съ *контурномъ*, съ лирическою трагедіею (tragedie lyrique, grand opéra). Въ комической оперѣ, *какъ и въ водевилѣ*, на первомъ планѣ остался *разговоръ*, какъ во всякой драматической пьесѣ, безъ малѣйшей подмѣси музыки. А музыка являлась сначала только въ видѣ вставочныхъ *куплетовъ*. Впослѣдствіи, эти самые куплеты разрослись до дуэтовъ, тріо и ансамблей (въ операхъ Обера, напримѣръ, —

*) Заслуги этого художника, въ своемъ родѣ чрезвычайно важныя для исторіи искусства, могутъ быть изложены вполнѣ только въ связи, разумѣется, со всею исторіею оперы. По случаю смерти Мейербера, въ нынѣшнемъ году, подобнаго рода строгая оцѣнка всей его дѣятельности будетъ кстати и на страницахъ «Русской Сцены»—отдѣльною статьею.

гдѣ, впрочемъ, даже въ хорахъ, *куплетное* происхожденіе этой музыки выказывается на каждомъ шагу). Въ такого рода комическихъ пьесахъ, по французскому идеалу,—музыкальные моменты только *эпизоды*; *музыкальное теченіе*, *лиризмъ* никакъ не должны надолго пріостанавливать кипучій интересъ самой интриги и, вмѣшиваясь въ самое дѣйствіе, музыка обязана быть столько же шаловливою, пикантною, какъ самое содержаніе разговоровъ и складъ цѣлой пьесы. Композиторъ тутъ совершенно подъ властію либретиста. И не будь на свѣтѣ Скриба—Оберъ былъ бы невозможенъ.

Замѣчательно, что это (нелѣпое само по себѣ) смѣшеніе музыки съ прозаическою рѣчью *безъ* музыкальнаго цемента получило у французовъ такое сильное право гражданства, что по этой системѣ (!), или вѣрнѣе по этой формулѣ, писались оперы совсѣмъ не комическаго содержанія, а полу-трагическаго, напримѣръ «Водовозъ» Керубини, его же «Лодоиска»; оперы съ библейскимъ сюжетомъ—«Іосифъ въ Египтѣ» Мегюля или съ сильно-трагическимъ и античнымъ—«Медея» Керубини. Это отчасти зависѣло уже отъ условій того театра, той сцены, для которой писались эти произведенія, характера весьма серьезнаго. Труппа театра «Feydeau», въ Парижѣ, была принаровлена только къ складу «комическихъ» оперъ, «речитативы» и «танцы» были исключительной принадлежностью большой оперы (Academie Royale de musique et de danse). На сколько эти мелкія условія были тягостны для композиторовъ и пагубны для всей концепціи ихъ произведеній, — вовсе въ разсчетъ не принималось. (Говорю здѣсь объ этихъ «случайностяхъ»—потому что онѣ и у насъ на Руси, какъ увидимъ, имѣли свою важную роль въ судьбахъ оперы).

Подъ условіями, подобными французской комической оперѣ (opéra comique), но съ отсутствіемъ французской легкости, конечно, выросъ на *германской* почвѣ особый родъ драматическихъ представленій съ музыкою, названный у нѣмцевъ «Singspiel». Настоящая опера, собственно такъ называемая—die Oper—процвѣтала и въ Германіи въ *итальянскихъ придворныхъ привиллегированныхъ* труппахъ, которыя, почти во все теченіе XVIII вѣка, совсѣмъ заглушали скромныя, несмѣлыя попытки *германской* драматической музыки въ формѣ народной комической оперы (Singspiel). Это направленіе и въ композиторахъ, и въ артистахъ—исполнителяхъ, и въ публикѣ, было постоянно заглушаемо блестящимъ царствомъ итальянизма съ пѣвцами-кастратами и примадоннами фаворитками державныхъ особъ. Аристократія въ публикѣ и аристократія въ искусствѣ были исключительно на сторонѣ—*итальянской* оперы. Народныя оперныя представленія, бывшія достояніемъ черни, не поднимались на много выше уровня самыхъ площадныхъ, балаганныхъ фарсовъ, съ чисто-нѣмецкимъ, грубѣйшимъ, дубоватымъ комизмомъ. Но и изъ этого, съ теченіемъ времени, выработался *особый родъ* оперы, «Singspiele» получали большую и большую самостоятельность, особенно усиліями Диттерсдорфа въ Вѣнѣ. Это была счастливая подготовка почвы для «объитальянизированнаго», но все-таки нѣмецкаго художника, Моцарта. Среди—его *семи* оперъ (не считая его полу-

ребяческихъ итальянскихъ попытокъ, а начиная рядъ съ «Идоменея») *пять* написаны на итальянскій текстъ (Идоменей, Фигаро, Донъ-Жуанъ, Cosi fan tutte, La clemenza di Tito) и только *два*—на нѣмецкій: «Похищеніе изъ Сераля» и «Волшебная Флейта». Эта пропорція—столько невыгодная для національнаго чувства нѣмцевъ — показываетъ положеніе оперныхъ дѣлъ въ Германіи въ концѣ прошлаго вѣка. Запросъ былъ преимущественно на оперу съ итальянскимъ текстомъ и съ итальянскимъ складомъ. О прочемъ еще и не начинали заботиться. Въ обѣихъ «нѣмецкихъ» операхъ Моцарта можно прослѣдить наслѣдіе народныхъ «Singspiele». Нумера музыки перемѣшаны съ прозаическимъ (и какимъ прозаическимъ!) разговоромъ. Хоры и танцы — въ видѣ «исключенія», а не оффиціально широко на ладъ итальянскихъ серьезныхъ или глуковскихъ оперъ. Вотъ на этой самой почвѣ германскихъ оперъ (по прямой линіи отъ «Singspiel») выросла серьезнѣйшая опера Бетховена «Фиделіо» — тоже съ разговоромъ и со многими мизерностями въ первомъ актѣ, чисто на вѣнскій вкусъ. На этой самой почвѣ (слившейся такимъ образомъ съ опернымъ стилемъ Керубини и Мегюля, для театра «Feydeau») нѣсколько позже появились геніальныя въ своемъ родѣ созданія Вебера. Во «Фрейшюцѣ» и въ «Оберонѣ» великій художникъ оставилъ въ полной силѣ внѣшнія условія стиля нѣмецкихъ «Singspiele», т. е. разговоръ и краткость, обрѣзанность музыкальныхъ нумеровъ (чѣмъ конечно сильно повредилъ художественности цѣлаго). Въ Эвріантѣ (написанной впрочемъ раньше «Оберона») Веберъ сдѣлалъ смѣлый шагъ поближе къ серьезному идеалу. «Эвріанта»—первая изъ нѣмецкихъ оперъ написана со сплошными речитативами, т. е. безъ перерыва музыки — прозой (что всегда такъ страшно непріятно щелкаетъ по уху). Складъ «Эвріанты» въ ея цѣломъ уже тотъ же самый, что серьезная музыкальная драма нашихъ дней. Собственно комическая опера у нѣмцевъ имѣетъ очень мало представителей въ композиторахъ. Послѣ Моцарта, въ Вѣнѣ, знаменитъ нѣкто Венцель Мюллеръ, писавшій оперы десятками, чуть не сотнями,—но спустившійся идеалъ этихъ зрѣлищъ далеко пониже моцартовской «Волшебной Флейты» (также уже весьма слабой по сюжету), понизившій уровень нѣмецкой комической оперы опять до площадныхъ «Singspiele», т. е. до волшебной комедіи съ пѣсенками, аріеттами и хориками. Въ позднѣйшее время держатся на репертуарѣ забавныя въ своемъ родѣ оперетки Лортцига (который былъ вмѣстѣ и композиторомъ, и либретистомъ, и актеромъ). Но и онъ не считалъ нужнымъ измѣнять прежняго порядка, по которому у нѣмцевъ и итальянскія оперы (не серьезныя)—въ томъ числѣ и моцартовы—исполняются въ нѣмецкомъ переводѣ безъ речитативовъ, съ прозаическимъ разговоромъ (къ счастію слушателей, болѣе и болѣе укорачиваемымъ). Комической германской оперѣ суждено подняться до идеальной высоты, т. е. до полнаго своего нормальнаго развитія и значенія подъ перомъ Ричарда Вагнера, который въ настоящее время пишетъ «Нюрнбергскихъ Мейстерзингеровъ», оперу, вполнѣ музыкальную, при всемъ комизмѣ и вполнѣ народно-германскую по сюжету и стилю.

Этимъ я оканчиваю предварительный обзоръ всей оперной музыки, въ разныхъ ея проявленіяхъ; безъ такого обзора не возможно въ нашемъ дѣлѣ оріентироваться. Подъ словомъ «опера» разумѣются предметы чрезвычайно разнородныя:—и концертъ въ костюмахъ, гдѣ пѣвцы, смѣшно разодѣтые въ разныя геройскія платья, вокализируютъ свои сольфеджіи, трели и рулады, — опера; и пышный спектакль въ родѣ балета, съ программою настолько же безсмысленною — опера; и комедія-водевиль, съ мелкою, чрезвычайно запутанною интригою, — гдѣ музыкѣ рѣшительно нечего дѣлать, оттого она и ограничивается аккомпаниментомъ къ куплетикамъ и къ хорикамъ,—тоже опера; и, наконецъ, серьезная музыкальная драма, гдѣ всѣ характеры требуютъ музыкальнаго изложенія, гдѣ драма на сценѣ уравновѣшена съ симфоническимъ интересомъ оркестровыхъ силъ — и это называется опять оперою. Надо же выучиться различать стили и требованія каждаго рода, оправдываемаго съ исторической стороны, со стороны необходимой постепенности въ развитіи, но никакъ не оправдываемаго апріорическимъ какимъ нибудь идеаломъ. Идеалъ этотъ начинаетъ осуществляться только въ самое послѣднее время. Мнѣ хотѣлось здѣсь указать читателямъ моимъ главные пункты историческаго развитія «оперы» вообще, такъ чтобы читатели могли вывести изъ всего предъидущаго нѣсколько результатовъ, способныхъ разрѣшить вопросы, встрѣчаемые въ оперномъ дѣлѣ на каждомъ шагу. Напримѣръ, отчего въ иныхъ операхъ есть речитативъ, въ иныхъ вовсе нѣтъ, а вмѣсто нихъ разговоръ; въ третьихъ речитативы слиты съ цѣльнымъ теченіемъ музыки? — Далѣе, отчего въ большихъ операхъ французскаго происхожденія такая большая роль отведена форменному оффиціальному балету, иногда (какъ напримѣръ, въ 1-мъ актѣ Фенеллы) весьма некстати подогнанному? Отчего въ иныхъ операхъ интересъ оркестровки чуть не пересиливаетъ интересъ того, что на сценѣ дѣлается, а въ иныхъ хотѣлось бы, чтобъ оркестръ замолчалъ, потому что онъ только мѣшаетъ хорошенько разслушать, что такое тамъ на сценѣ говорится? Отчего, наконецъ, почти ни одна серьезная опера прежняго покроя не обходилась безъ принцевъ и принцессъ, князей и княгинь, хотя бы сюжетъ вовсе въ этихъ титулованныхъ особахъ не нуждался? Отчего, также, въ итальянскихъ комическихъ операхъ авторы чрезвычайно неловко обходятся съ волшебствомъ (напримѣръ въ «Ченерентолѣ», одномъ изъ прелестнѣйшихъ сказочныхъ сюжетовъ, совершенно испорченномъ въ текстѣ для Россини), тогда какъ въ комическихъ операхъ нѣмецкаго и французскаго покроя, волшебство всегда имѣетъ свою законность и свою рельефность? Этихъ «отчего» бы много набралось. Предоставляю дальнѣйшія самимъ читателямъ.

Въ заключеніе обзора только прибавлю, что безъ этихъ предварительныхъ свѣдѣній я вовсе бы не могъ, понятно для читателей, сказать то о развитіи оперы у насъ на Руси, что сказать я поставилъ себѣ цѣлью въ настоящей работѣ. «Опера» въ Россіи дѣло чисто прививное, наносное, пришло къ намъ изъ Европы (какъ многое другое) готовымъ, со всѣми своими красотами

и со всѣми нелѣпицами. Историческій обзоръ оперы въ Россіи постоянно требуетъ знакомства съ тѣмъ, чѣмъ была въ то или другое время опера внѣ Россіи. Этотъ чужеземный цвѣтокъ былъ на русской почвѣ долгое время чужимъ, тепличнымъ растеніемъ. Въ позднѣйшія времена, т. е. уже на нашихъ глазахъ, зашевелилась и въ этомъ отношеніи на русской почвѣ своя самостоятельная жизнь. Какъ это было подготовлено, какъ совершилось и куда глядитъ это начавшееся развитіе — вотъ что будетъ предметомъ слѣдующихъ статей подъ общимъ заглавіемъ «Судьбы оперы въ Россіи». Статей такихъ будетъ еще четыре: I. Опера въ Россіи до Кавоса. II. Кавосъ и его время. III. Верстовскій и его пѣсенныя оперы. IV. Глинка и его стиль. Надежды.



Письмо къ Редактору журнала „Русская Сцена“ объ оперѣ «Фаустъ» *).



12 Февраля 1864 г.

Въ личной бесѣдѣ со мной о музыкальныхъ дѣлахъ Петербурга, вы замѣтили мнѣ, что выраженный мною въ одной газетѣ протестъ противъ оперы Гуно, восхищающей у насъ, по слѣдамъ запада, знатоковъ и незнатоковъ, встрѣченъ, разумѣется, весьма недружелюбно и только усиливаетъ убѣжденіе многихъ моихъ антагонистовъ, что я, будто-бы, руководствуюсь въ критикѣ однимъ только принципомъ: *бранить все, сплошь и наповалъ.*

Напротивъ, мнѣ весьма и весьма часто доводилось распространяться въ самыхъ жаркихъ, восторженныхъ похвалахъ. Стоитъ заглянуть въ большое количество статей моихъ о Бетховенѣ, Глинкѣ, Вагнерѣ. Дѣло въ томъ, что для каждаго, пишущаго съ убѣжденіемъ служить честно своему идеалу искусства, предстоитъ обязанность: горячо порицать то, что противиться этому идеалу. Нарушеніе чистоты разумнаго служенія искусству на мои глаза принимаетъ видъ профанаціи, противъ которой я и ополчаюсь ожесточенно, доходя, въ пылу своего ожесточенія, даже до нѣкоторой крайности.

Кто не знаетъ великой поэмы великаго Гете?

Но именно потому, что геніальныя и всѣмъ извѣстныя красоты этого произведенія стоятъ такъ высоко,—къ *музыкальному* воплощенію этихъ красотъ надобно подходить съ чрезвычайной осторожностью, изучивъ, разумѣется, до глубины самый духъ этой драматической темы и соразмѣривъ хорошенько свои музыкально-творческія силы съ огромностью задачи.

Есть одинъ только великій художникъ—намъ современный, который бы могъ состязаться на одномъ полѣ съ самимъ Гете и, какъ истый германецъ, могъ создать «музыкальнаго Фауста» и «музыкальную Гретхенъ», не оставаясь ниже своей задачи. Я говорю, конечно, о Рихардѣ Вагнерѣ. Но именно онъ-то, по глубокому художественному чутью и по сознательно эстетическому разумѣнію, никогда въ жизни не покушался превратить первую часть гетева Фауста въ оперу! Въ этой драмѣ *бездна* данныхъ для музыки, данныхъ са-

*) «Русская Сцена» 1864 г., № 2.

мыхъ счастливыхъ и богатыхъ;—противъ этого никто спорить не посмѣетъ. Но сущность характера самого Фауста, вѣчныя колебанія и сомнѣнія, вѣчная неудовлетворительность пытливаго разума, выражаемыя въ длинныхъ, философски-мечтательныхъ монологахъ, для музыкальной сцены невозможны. Воплощеніе злой «ироніи жизни», духъ вѣчнаго отрицанія,—Мефистофель со своею сухостью и безстрастностью,—плохая пожива для музыкальной драмы, гдѣ прежде всего прочаго требуются лирическіе моменты и откровенные порывы страстей: борьба могучей Фаустовой мысли съ вѣчно ей противодѣйствующей ироніей и насмѣшкою Мефистофеля—чудная канва для музыки *симфонической*, съ ея могуществомъ живописать движенія душевныя, недоступныя даже для поэтическаго слова. Этой канвой, этой глубокой симфонической задачей, изъ первыхъ сценъ Гетевой поэмы не преминулъ воспользоваться величайшій музыкантъ нашего времени. Великая симфоническая задача побѣдоносно разрѣшена Вагнеромъ въ его «Увертюрѣ къ Фаусту», высшемъ симфоническомъ произведеніи изъ всего послѣ-бетховенскаго періода. Но эта геніальнѣйшая увертюра со сценическимъ представленіемъ «Фауста», не только въ видѣ оперы, но даже и въ видѣ драмы, исполняемой на нѣмецкихъ сценахъ, ничего общаго не имѣетъ.

За симъ остается одна Гретхенъ. Она, разумѣется, вполнѣ музыкальная личность и покушенія воплотить ее въ музыкальной драмѣ весьма понятны, тѣмъ болѣе, что всѣ ея сцены, ея пѣсни за самопрялкою, ея раскаяніе передъ образомъ Богоматери, сцена съ умирающимъ братомъ, сцена въ церкви во время Реквіэма, сцена въ темницѣ,—такъ и просятся сами подъ музыку. Но тутъ есть нѣкоторая, не совсѣмъ маловажная помѣха. Личность Гретхенъ въ высшей степени драматична и увлекательна только въ соприкосновеніи съ жизнью Фауста, находящагося подъ вліяніемъ Мефистофеля. Значитъ, безъ этихъ лицъ Гретхенъ и драматическая судьба ея немыслимы. Между тѣмъ Фаустъ и Мефистофель въ музыкальную драму не укладываются и, значитъ, самая «суть» Гетева созданія противится воплощенію его на оперной сценѣ. Какъ тутъ быть?

Надобно: или отказаться вовсе отъ обольщеній, представляемыхъ этимъ сюжетомъ для драматическаго композитора,—такъ поступилъ Вагнеръ и долженъ поступить каждый художникъ, честно взирающій на Фауста Гете и на идеалъ музыкальной драмы;—или дерзкою рукою выкроить изъ сюжета первой части Гетева Фауста обыкновенную, пошловатую канву для оперы, не побоявшись изъ самого Фауста сдѣлать обыкновеннаго пошловатаго оперчаго любовника (primo tenore!), — изъ Мефистофеля—обыкновеннаго театральнаго дьявола, изъ Гретхенъ—обыкновенную примадонну съ характеромъ—наивной гризеточки. На такое святотатство не покусилась до сихъ поръ ничья рука въ Германіи. За то, очень спокойно себѣ, покусились французы, отчасти не вѣдая что творятъ, отчасти съ нахальнымъ пренебреженіемъ къ сокровищу зарейнской литературы.

Вотъ взглядъ, съ которымъ я относился къ произведенію Гуно пріорически, дедуктивно, не ознакомясь ни съ либретто гг. Карре и Барбье, ни съ музыкой.

Возмутительная сторона чудовищной профанаціи, которой подверглось Гетево созданіе, подѣйствовала на меня еще сильнѣе, когда, слѣдя за успѣхами этой оперы по газетамъ, съ 1859 года, я убѣждался больше и больше въ невозмутимомъ хладнокровіи нѣмцевъ въ этомъ случаѣ! Они какъ будто ничуть не оскорбились французскимъ искаженіемъ Гете, напротивъ: ретиво апплодируютъ этой оперѣ, которая во многихъ слояхъ германской публики пришлась сильно по вкусу, пользуется уже гораздо большимъ сочувствіемъ, нежели высокохудожественныя, идеально-чистыя созданія самобытно-германскаго композитора-поэта Рихарда-Вагнера. И совершенная ихъ реформа самой сущности опернаго дѣла, т. е. идеала музыкальной драмы, какъ будто не существуетъ на свѣтѣ. Пошлость направленія опять одолѣваетъ!

Понятно, что подойдя къ оперѣ съ такими мыслями, я не могъ не порицать ее, еслибъ она хоть въ тысячу разъ оказалась сильнѣе и въ постройкѣ канвы, и въ драматизмѣ, и въ собственно музыкальныхъ достоинствахъ, нежели то, что я тутъ нашелъ, на самомъ дѣлѣ.

Даже и съ французскимъ непониманіемъ серьезной мысли сюжета, можно было изъ Гетевой драмы выкроить что нибудь подѣльнѣе, нежели это рутинное издѣліе, гдѣ пропущены многіе изъ самыхъ удобныхъ для музыки моментовъ: кутежъ въ ауербаховскомъ погребкѣ, сцена у вѣдьмы, перерывъ монолога Фауста съ кубкомъ отравы—звономъ колоколовъ и религіознымъ пѣніемъ, и т. д., а прибавлены какіе-то забавные наросты, столько же идущіе къ драмѣ «Фаустъ», какъ арлекинское платье къ лицу Гёте; напримѣръ, весь персонажъ сентиментальнаго студентика Зибеля, влюбленнаго въ Гретхенъ, или сцена, гдѣ Мефистофеля запугиваютъ знакомъ креста, или сцена въ адскихъ чертогахъ.

Что касается музыки, то меня поразила прежде всего слабость и безцвѣтность общаго впечатлѣнія отъ этой партитуры! Въ сущности это французская музыка средней руки, не горячая, а чуть-чуть тепленькая, съ большою примѣсью итальянскихъ фразъ à l'eau de rose, съ толковымъ и скромнымъ употребленіемъ вокальныхъ и оркестровыхъ силъ, съ претензіей на серьезно-драматическія намѣренія, безъ особенной яркости колорита. Въ большинствѣ случаевъ, все это—дѣло не подходящее къ силѣ и глубинѣ драматическихъ задачъ, оставшихся все такими сильными, даже во французскомъ искаженіи. Вся эта французская стряпня, разумѣется, чрезвычайно мало похожая на гетева Фауста, напоминаетъ его только въ общихъ чертахъ, будто издали, въ такомъ родѣ, какъ обликъ человѣка невольно приходитъ на память при взглядѣ на обезьяну. Между тѣмъ значительная доля привлекательности для массы публики въ оперѣ Гуно заключена въ фигурахъ, сдѣлавшихся типическими: Фаустъ, Гретхенъ, Мефистофель! Не будь этихъ магическихъ именъ, этихъ

готовыхъ масокъ, не будь очарованія костюмовъ и декорацій, не будь моментовъ общеизвѣстныхъ изъ драмы Гете — опера сама по себѣ, всѣмъ складомъ текста и музыки, не произвела бы и сотой доли того впечатлѣнія, что теперь. Французскіе авторы именно и спекулировали на заглавіе своей драмы и своихъ героевъ, на эти гетевскіе *ярлычки*. Разсчетъ былъ вѣренъ, спекуляція удалась вполнѣ, по всей Европѣ.

Вотъ строгій взглядъ на это произведеніе, о которомъ у насъ, въ Петербургѣ, теперь бездна толковъ и пересудовъ, но общій приговоръ, разумѣется, въ пользу оперы. Иначе и быть не могло. Если отречься отъ требованій идально-чистаго служенія дѣлу, (а какъ мало кому нибудь дѣла до этого служенія!) если брать что есть и забыть о томъ, какъ что должно быть, т. е. забыть объ идеалѣ музыкальной драмы вообще и о произведеніяхъ Вагнера, забыть о профанаціи поэмы Гете, смотря на оперную сцену, какъ на подмостки для разныхъ вокально-инструментально-драматическихъ затѣй, безъ притязанія ихъ на серьезно-поэтическое значеніе, то на повѣрку окажется многое, для произведенія Гуно весьма выгодное.

Въ царствѣ нелѣпости и условно-ложнаго вкуса, называемомъ, оперными спектаклями, особенно имѣя въ виду итальянскія оперы,—разумѣется, осколки изъ драмы Гете должны явиться въ самомъ благопріятномъ для себя свѣтѣ. Тутъ есть смыслъ, органическое теченіе мысли, есть хоть слабый намекъ на «характеры», естъ разумность толковость въ общемъ складѣ. Вѣдь не сравнивать же въ самомъ дѣлѣ складъ «Фауста», какъ оперы, съ безобразіями какихъ нибудь «Ломбардцевъ», гдѣ лица въ разныхъ костюмахъ приходятъ на сцену, поютъ что-то, опять уходятъ, опять приходятъ и поютъ и никто въ свѣтѣ не разберетъ, зачѣмъ все это совершается.

Точно такъ и въ самой музыкѣ. Среди безсмыслицы сладко-голосныхъ сочетаній, которою начинены всѣ итальянскія партитуры, музыка Гуно, толковая, умненькая, подъ часъ близкая къ истинному драматизму, должна показаться апогеемъ драматической правды въ соединеніи съ гармоническими звуками.

Среди грубой, декораціонной мазни въ инструментовкѣ Верди, деликатные пріемы въ оркестровкѣ Гуно должны казаться оазисомъ, среди пустыни, просвѣщеніемъ, среди всеобщаго варварства.

Прибавьте къ этому очаровательную Гретхенъ, въ лицѣ талантливѣйшей ея исполнительницы, г-жи Барбо,—она вдохновилась, вѣроятно не столько музыкой своей партіи, сколько ролью, создавъ ее по идеалу Гете и по картинамъ Делакроа и Ари Шефера,—прибавьте къ этому еще обольстительно-изящное лунное освѣщеніе сада въ 3-мъ актѣ, обояніе отъ любовной сцены, введенной авторами довольно искусно и прелестно исполняемой, вы поймете тотчасъ громадный успѣхъ этой оперы и у насъ. Кому, послѣ такихъ увлекательнѣйшихъ впечатлѣній отъ 3-го акта, придетъ въ голову взвѣшивать общее достоинство пьесы, какъ «драмы» и какъ музыкальнаго созданія, и провѣрять

«на сколько» авторы погрѣшили тутъ противъ Гетевской мысли! У насъ, какъ и вездѣ, публика идетъ въ театръ, прежде всего, за свѣжими впечатлѣніями. Есть что-то очень пріятное, что-то волнующее душу: декорація,—прелесть! Барбо—чудо! Ну, и кончено дѣло! Всѣ довольны, пойдутъ смотрѣть и слушать пьесу еще и еще! Кому тутъ вздумается забираться въ дальнѣйшую, строгую критику!

Съ собственно-музыкальной стороны всего лучше 3-й актъ, т. е. всѣ сцены въ саду Гретхенъ,—она одна за самопрялкой, арія Фауста съ скрипичнымъ соло, арія Гретхенъ передъ шкатулкой съ брильянтами, квартетъ Фауста, Гретхенъ, Марты и Мефистофеля, и большой дуэтъ любви Фауста и Гретхенъ, какъ финалъ акта. Тутъ есть и правда выраженія, особенно въ пѣсенкѣ Гретхенъ за прялкой, есть очень интересныя сочетанія голосовъ и оркестра въ квартетѣ и въ послѣдней сценѣ. Сцена Фауста съ Гретхенъ оканчивается поцѣлуемъ; по опущеніи занавѣса въ tutti оркестра звучитъ гимнъ любви. Къ сожалѣнію, это умное и поэтическое намѣренье совсѣмъ пропадаетъ для слушателей отъ привычки, къ неразумной части публики, апплодировать и неистовыми криками вызывать исполнителей, едва только успѣли опустить занавѣсъ, не обращая ни малѣйшаго вниманія на звуки оркестра. Чтобы подождать минуточку—и на апплодисменты и вызовы хватило бы времени, и впечатлѣніе, желаемое композиторомъ, не было бы вандальски разрушено! Хорошо «слушать» оперу есть тоже своего рода искусство; и, видно, не всѣмъ оно дается!

Первый актъ положительно слабъ и вялъ (сцены Фауста одного и съ Мефистофелемъ). Во второмъ—эффектенъ только вальсъ; въ сценѣ народнаго праздника есть стремленіе передать разгаръ жизни въ массахъ, но стремленіе не достигаетъ своего результата, тутъ нѣтъ мейерберовскаго мастерства. Послѣ эффектнаго 3-го акта, особенно непріятно дѣйствуетъ опять вялость и растянутость четвертаго, гдѣ съ точки музыкальнаго интереса можно замѣтить только серенаду Мефистофеля подъ окнами Гретхенъ. Изъ сцены Гретхенъ передъ церковью, изъ сцены дуэли Фауста съ Валентиномъ и смерти Валентина, не вышло положительно ничего кромѣ... скуки,—съ этимъ согласны даже самые восторженные поклонники этой оперы. Пятый актъ по канвѣ пьесы долженъ былъ заключать въ себѣ двѣ колоссальныя и другъ другу противоположныя задачи для драматурга: 1) сцена шабаша вѣдьмъ на Блоксбергѣ, гдѣ могли быть пущены въ ходъ всѣ ухищренія берліозовскихъ пріемовъ для выраженія фантастическаго элемента, въ связи съ каррикатурно-адскимъ комизмомъ (le grotesque infernal); 2) сильно-патетическая финальная сцена сумасшествія Гретхенъ въ тюрьмѣ. По обоимъ пунктамъ французскій композиторъ оказался несостоятельнымъ. Вообще сила, широкій полетъ фантазіи, широкій размахъ кисти,—не по его части. Зачѣмъ же въ такомъ случаѣ было приниматься за такой колоссальный сюжетъ? Впрочемъ—какъ же зачѣмъ? Гуно дожидалъ успѣха и дождался вполнѣ; значитъ, всѣ довольны, и публика, и авторъ,—чего же лучше?

Исполненіе главныхъ ролей, и кромѣ Барбо, весьма хорошо. Тамберликъ-Фаустъ поетъ и играетъ со смысломъ и увлеченіемъ. Эверарди-Мефистофель отчетливо обрисовалъ свою роль и партію. Мео-Валентинъ и Спекки-Марта весьма удовлетворительны. Хоры поютъ отлично. Постановка роскошная и изящная. При этомъ еще громадная европейская извѣстность оперы — какъ же тутъ не быть успѣху? Дѣло вполнѣ понятное и законное. Вотъ что мнѣ хотѣлось разъяснить вамъ, Николай Васильевичъ, въ отвѣтъ на вашу замѣтку. Между тѣмъ, если вамъ угодно, письмо это, случайно вышедшее довольно большимъ, можетъ служить отзывомъ объ оперѣ «Фаустъ»—для второй книги вашего журнала.



По случаю трехсотлѣтняго юбилея Шекспира *).

(Письмо къ Аполлону Григорьеву).



Всѣ современныя газеты, на ряду съ извѣстіями съ полей шлезвигъ-голштейнскихъ, только что наполнялись повѣтствованіями о разныхъ празднованіяхъ трехсотлѣтней годовщины рожденія величайшаго изъ драматиковъ, наполнялись также и неизбѣжными оффиціальными восхваленіями «безсмертнаго Уилля», восхваленіями на всѣ голоса и всѣ лады, отъ легкой фельетонной болтовни до, имѣющихъ быть возвышенными, риторическихъ диөирамбовъ. Изъ разсказовъ о юбилейныхъ торжествахъ, результатомъ выходитъ, какъ и ожидать слѣдовало, что во всемъ этомъ на дѣлѣ не оказывается теплоты, искренности, дѣйствительно-пламеннаго сочувствія къ генію изъ геніевъ. Учредители комитетовъ и торжествъ, даже въ самой Англіи и по преимуществу въ Англіи, очень скоро почувствовали, что публику, массу — юбилей этотъ за живое не задѣваетъ, какъ напримѣръ, задѣлъ ее за живое пріѣздъ Гарибальди въ Лондонъ. Разумѣется, что и на юбилейныя оваціи великому имени явились толпы народа, ловко заманиваемыя разныхъ сортовъ спекуляторами, для которыхъ такого рода празднество — выгодная доходная статья. Но все это совершалось до крайности вяло, безжизнено, т. е. безъ главной пружины, безъ искренняго энтузіазма къ дѣлу. Массы во всемъ свѣтѣ частію разучились, частію еще не выучились сочувствовать шекспировскимъ драмамъ. Англичане, сверхъ того, замѣтимъ мимоходомъ, и на сценѣ-то своего

*) Русская сцена 1864 г., № 4.

Шекспира видятъ теперь крайне рѣдко. Въ Лондонѣ всего одинъ театръ, Фельта, гдѣ Шекспира даютъ—для народа, и даютъ по возможности хорошо. Притомъ всякій праздникъ «по заказу», всякая овація въ «урочный день»—не удаются почти никогда. *Урочность* и *заказъ* чрезвычайно плохо вяжутся съ истиннымъ энтузіазмомъ. Тѣмъ не менѣе, все таки, несравненно лучше праздновать этотъ юбилей, хотя бы ограничиваясь сочувствіемъ небольшаго кружка, нежели отнестись къ юбилейному дню съ полнѣйшимъ равнодушіемъ, какъ сдѣлали «нѣкоторые театры», не изъ послѣднихъ въ Европѣ.

Мнѣ, по настоящему, какъ музыканту, и писать-то обо всемъ этомъ, на общій взглядъ, мало подобаетъ, развѣ-что, по образцу иныхъ нѣмцевъ, старательно пріискать въ Шекспирѣ всѣ мѣста, гдѣ хоть однимъ словечкомъ упомянуто о музыкѣ или музыкантахъ, или о музыкальномъ инструментѣ (хотя бы сцену съ флейтой, въ Гамлетѣ), подобрать всѣ эти цитаты въ азбучномъ порядкѣ и издать отдѣльной книжечкой: «Музыка въ Шекспирѣ», или «Шекспиръ и музыка», или что нибудь въ такомъ родѣ. Теперь по случаю «юбилея» литературный рынокъ въ Германіи и даже въ Англіи заваленъ именно такими издѣліями, продуктами досуга и спекуляціи.

Но не могу удержать себя отъ желанія потолковать съ тобою, любезный Аполлонъ Александровичъ, кое о чемъ, что во мнѣ накопилось въ разныя эпохи, при чтеніи Шекспира, въ театрѣ, и при исполненіи его драмъ, и при исполненіи разныхъ «музыкъ», долженствующихъ сопровождать эти драмы, т. е. служить имъ увертюрой и антрактами. Мнѣ кажется, что не смотря на легіоны комментаторовъ Шекспира, много, именно съ этой стороны, не только-что неисчерпано, но еще и не затронуто, а теперь, по случаю юбилейныхъ торжествъ коснуться всего этого, хоть легонько на первый разъ, будетъ и не совсѣмъ некстати.

Чтобы не пускаться въ длинныя обще-эстетическія разглагольствованія, къ которымъ мы съ тобой порядочно-таки пристрастны, чтобы пріудержать себя въ менѣе обширной сферѣ и тѣмъ избѣгнуть безбрежнаго философствованія, я выберу за исходную точку одинъ фактъ изъ новенькихъ. Трехсотлѣтнюю годовщину рожденія Шекспира и у насъ въ Петербургѣ отпраздновали литературно-музыкальнымъ вечеромъ въ пользу литературнаго фонда, въ четвергъ 23 апрѣля.

Программа состояла изъ чтенія нѣсколькихъ стихотвореній и статей о Шекспирѣ и изъ исполненія оркестромъ, подъ управленіемъ талантливаго русскаго музыканта, М. А. Балакирева: 1) увертюры Р. Шумана къ «Юлію Цезарю», 2) Скерцо «Царица Мабъ» изъ драматической симфоніи Берліоза «Ромео и Джульетта», 3) увертюры и антрактовъ г. Балакирева къ «Королю Лиру» и 4) «Свадебнаго Марша» изъ музыки Мендельсона къ «Сну въ лѣтнюю ночь». Мнѣ удалось прослушать музыкальную часть на пробѣ. Вечеромъ я не могъ быть, такъ какъ того дня давали мою оперу въ 1-й разъ на Большомъ театрѣ, а мнѣ интересно было провѣрить новый для меня резонансъ.

Знаменитая увертюра Бетховена «Коріоланъ» не вошла въ программу торжества, вѣроятно, по тому случаю, что дескать написана не къ шекспировой трагедіи, а къ пьесѣ нѣкоего вѣнскаго, современнаго Бетховену, драматурга, Коллена. На мой взглядъ эта библіографическая точность въ настоящемъ случаѣ вовсе неумѣстна; главныя данныя сюжета, взятыя, разумѣется, изъ Плутарха, рѣшительно однѣ и тѣ же, что въ драмѣ Шекспира, что въ драмѣ Коллена, а музыкѣ ни до чего не можетъ быть дѣла, кромѣ главныхъ драматическихъ задачъ. Изъ мелкаго педантства жертвовать геніальнымъ произведеніемъ, какъ нельзя лучше передающимъ духъ историческаго и шекспировскаго Коріолана, по моему мнѣнію, ошибка со стороны гг. ученыхъ составителей программы. Если они даже руководились еще и тою мыслью, что увертюра къ «Коріолану» очень извѣстна, а Шумановская къ «Юлію Цезарю» совсѣмъ неизвѣстна, то зачѣмъ же было помѣщать въ программу до приторности заигранный «Свадебный маршъ» Мендельсона?

Шумановская увертюра хороша, какъ музыка, и своимъ строгимъ, величавымъ характеромъ по крайней мѣрѣ не противорѣчитъ сюжету, хотя собственно говоря, я никакъ не могу найти большой вдохновительности для музыканта въ такой политической драмѣ, какъ «Юлій Цезарь». Въ Коріоланѣ— дѣло другое. Тамъ есть чисто-музыкальная область: слезы матери Коріолана, и переломъ въ его душѣ вслѣдствіе этихъ неотразимыхъ слезъ. Въ душѣ Брута, такъ какъ у Шекспира онъ на первомъ планѣ, а не Цезарь, что должно отражаться и въ музыкѣ, борьба принимаетъ болѣе абстрактный, разсудочный характеръ, что, на мой взглядъ, подъ музыку не подходитъ.

Всякая драма, гдѣ умственныя разсудочныя коллизіи страсти на нихъ основанныя, напримѣръ, честолюбіе, корыстолюбіе и т. д. берутъ перевѣсъ надъ другими сторонами психической жизни, въ существѣ своемъ не музыкальна и съ музыкою ничего общаго имѣть не должна.

«Царица Мабъ» Берліоза—вещь довольно извѣстная и прелесть изъ прелестей. Такого рода фантазіи, оркестрованныя на шекспировскія темы—лучшій коментарій на великаго поэта. Слушая это безподобное скерцо, передъ которымъ мендельсоновское, изъ «Сна въ лѣтнюю ночь»—точно узелъ канатовъ въ сравненіи съ алансоновскими кружевами, я почти помирился съ твоею мыслію, что этому эпизоду, разсказу Меркуціо, Берліозъ имѣлъ право дать такое важное мѣсто въ цѣлой концепціи драматической симфоніи на сюжетъ «Ромео». Да! Берліозъ геніальнымъ чутьемъ угадалъ роль «Феи Мабъ», въ цѣломъ созданіи этой величайшей изъ эротическихъ драмъ! Хотя бы и не французу такъ глубоко вникнуть въ самую «суть» шекспировской поэзіи!

Больше, конечно, чѣмъ увертюра Шумана и больше, чѣмъ очень извѣстное, всегда чарующее произведеніе Берліоза, интересовала меня музыка М. А. Балакирева къ «Королю Лиру».

Я знаю г. Балакирева за отлично-хорошаго музыканта, за молодого человѣка, одареннаго громадною способностью по всѣмъ техническимъ сторонамъ

103*

музыкальнаго дѣла. Знаю и композиторскіе опыты г. Балакирева и всегда находилъ въ нихъ блестящіе задатки для будущей серьезной дѣятельности на этомъ поприщѣ, великолѣпно подготовленную палитру для картинъ, которыхъ мы отъ такой талантливой натуры ждать можемъ и должны. Но... задатки еще не самое дѣло; палитра еще не картина, а для того, чтобъ приняться за музыку къ одной изъ высшихъ шекспировскихъ трагедій, надобно быть художникомъ совершенно созрѣвшимъ, вполнѣ развитымъ со всѣхъ возможныхъ сторонъ, кромѣ своей спеціальной, технической. Вотъ этого-то «кромѣ» я всегда не досчитывался въ г. Балакиревѣ, и потому ожидавъ, что «Король Лиръ» ему вовсе не по силамъ. Мендельсонъ написалъ свою отличную увертюру къ «Сну въ лѣтнюю ночь»—въ очень молодые годы, передалъ весьма счастливо задачу сюжета (исчерпалъ ли ее — еще Богъ вѣсть), но, во-первыхъ, съ Мендельсономъ, съ самыхъ юныхъ лѣтъ превосходно образованнымъ, случился грустный фактъ: онъ на всю жизнь, т. е. на 20 лѣтъ впередъ отъ эпохи сочиненія своей музыки къ «Sommernachtstraum», остался на томъ же самомъ пунктѣ развитія, дальше не сдѣлалъ ни шагу, тогда какъ, напримѣръ, Бетховенъ съ каждою новою симфоніею шагалъ гигантски, вплоть до девятой; во-вторыхъ, «Сонъ въ лѣтнюю ночь» въ самомъ Шекспирѣ не имѣетъ и сотую долю той глубины психологической, которая составляетъ сущность трагедіи «Лиръ». Осторожный Мендельсонъ, всегда ясно сознававшій свои силы, никогда не покушался притронуться къ этому колоссальному образу, мрачно-величественному, подъ стать развѣ—что генію одного Бетховена (Берліозу съ этимъ сюжетомъ тоже не посчастливилось). Попытка молодаго русскаго музыканта, постоянно и почти — раболѣпно идущаго по стопамъ Глинки и Шумана, въ настоящемъ случаѣ такъ и должна была остаться—попыткою и напомнить не Шекспира, а басню Крылова: «Вороненокъ».

Увертюра всѣмъ стилемъ, всею фактурою, всѣми гармоническими и мелодическими пріемами—à la Шуманъ, въ результатѣ свойства очень добропорядочнаго, музыки доброкачественной породы; и это надо цѣнить, и это не каждый день встрѣчается на композиторскомъ полѣ. Тутъ есть много даже очень хорошаго по музыкѣ, особенно по мастерской оркестровкѣ, гораздо лучшей, нежели инструментовка Шумана, но не колоритной на столько какъ у Вагнера или у Берліоза. Есть, повторяю, много очень хорошаго, дѣлающаго честь таланту г. Балакирева, только нѣтъ безделицы,—самаго «Лира»!

Антракты, которыхъ подробная программа была помѣщена въ афишѣ—ко 2-му дѣйствію: Дочери Лира—Регана и Гонерилья; къ 3-му дѣйствію: Степь, Лиръ и Шутъ; Буря; къ 4-му: Пробужденіе Лира; Корделія утѣшаетъ его; къ 5-му дѣйствію: Сраженіе. Смерть и апоѳеозъ (?) Лира—значительно уступаютъ увертюрѣ. Музыка въ нихъ на много градусовъ ниже и мѣстами точно сколокъ съ антрактовъ Глинки къ трагедіи Кукольника «Князь Холмскій»; характеристика дѣйствующихъ лицъ явно не удалась.

Чтобы показать тебѣ, что Балакиревъ погрѣшилъ больше всего тѣмъ,

что недостаточно вдумался въ свою задачу, остановлюсь, для примѣра, на послѣднемъ антрактѣ. Афиша гласитъ: «Сраженіе». Въ оркестрѣ величественность дѣйствія, характеръ Эдмунда и т. д. выражены фанфарами трубъ; но фанфары эти до нельзя ординарны, чтобы не сказать пошлы; никакой картины поля сраженія и притомъ еще сраженія при развязкѣ трагедіи «Лиръ» въ слушателяхъ не рисуютъ. Далѣе по афишѣ: «Смерть и апоѳеозъ Лира». Что значитъ здѣсь «апоѳеозъ»? Король Лиръ тяжкимъ страданіемъ искупилъ неистовства своего бѣшеннаго, необузданно-горделиваго нрава—но къ лику «боговъ» (apotheosis-deificatio) причисленъ, помнится, не былъ. Или не взялъ ли г. Балакиревъ этого словечка прямо изъ балетныхъ программъ гг. Сенъ-Леона и Петипа? Тамъ, дѣйствительно, почти ни одинъ финалъ, кстати или не кстати (напр. въ «Дочери Фараона»), не обходится безъ «апоѳеоза», т. е., безъ группъ, освѣщенныхъ голубымъ сіяніемъ бенгальскаго огня. Но гдѣ же эта бенгалика въ «Шекспирѣ»? Шекспировъ Лиръ умираетъ надъ трупомъ обожаемой дочери, умираетъ примиренный съ нею, съ цѣлымъ міромъ, просвѣтленный своимъ невыразимымъ страданіемъ. Такой исходъ трагедіи, какъ вездѣ, въ высшихъ произведеніяхъ британскаго драматика, именно та вожделенная «catharsis», о которой сильно заботился еще Аристотель, излагая законы истиннаго трагизма. Эта смерть Лира также и, можетъ быть, еще болѣе, чѣмъ смерть Гамлета, смерть Отелло, среди самой сильной степени паѳоса, производитъ впечатлѣніе умилительное, успокоительное. Превосходное поле для музыки, если музыкантъ будетъ въ состояніи согласовать полетъ своихъ мыслей съ полетомъ шекспирова творчества! Г. Балакиревъ свой «апоѳеозъ» Лира изображаетъ громкими трубными возгласами и балаганными ударами въ большой барабанъ!..

Много, много надо учиться г. Балакиреву, чтобы онъ понялъ, на сколько еще недоросъ до большихъ задачъ въ искусствѣ, чтобъ начать согласовать стиль своей музыки съ избраннымъ предметомъ не съ одной внѣшней стороны. Впрочемъ для сюжетовъ изъ Шекспира музыка г. Балакирева врядъ-ли когда нибудь придется кстати. Въ ней постоянно присущи мелодическіе пріемы «русскіе»; эти «руссицизмы» довольно дико разнорѣчатъ съ программою, когда она: «Король Лиръ!»

Переходя отъ частнаго къ общему, отъ музыки г. Балакирева къ музыкѣ на Шекспира вообще, я выскажу тебѣ нѣсколько бѣглыхъ замѣтокъ, отдавая ихъ на твой судъ и совѣтъ.

Видѣлъ я въ Германіи, въ весьма хорошемъ исполненіи на сценѣ, нѣсколько драмъ, знаменитыхъ и какъ драма, и какъ программа для увертюръ и антрактовъ, нарочно, съ цѣлію сценическаго представленія, написанныхъ знаменитыми художниками. Это были: «Эгмонтъ» Гете, съ музыкой Бетховена, «Сонъ въ лѣтнюю ночь» Шекспира, съ музыкой Мендельсона, «Антигона» Софокла, съ музыкой Мендельсона же.

Ни одно изъ этихъ представленій, повторяю, весьма добросовѣстныхъ, меня не удовлетворило. «Связи» между рѣчами дѣйствующихъ лицъ и звуками

оркестра все таки недоставало; не было общаго грунта для музыкально-драматической картины, не было «цемента», которымъ были бы неразрывно скрѣплены вдохновеніе поэта и вдохновеніе музыканта; все распадалось на отдѣльныя части, на клочки. Цѣльности впечатлѣнія не было никакой. Драма «Эгмонтъ», какъ тебѣ извѣстно, плоха и весьма скучна на сценѣ. Бетховенская музыка интересу драмѣ не прибавляетъ, а только отклоняетъ этотъ интересъ въ сторону. Въ музыкѣ безъ сомнѣнія лучшее—послѣдняя симфонія, которою заключается и увертюра, и самая драма; но при ложности поворота, приданнаго авторомъ драмѣ «Эгмонту», при сантиментальности чисто-нѣмецкой, которою пропитаны послѣднія сцены и побѣдные звуки Бетховена, дышащіе, какъ у него всегда, воздухомъ геройства и свободы, не могутъ произвести дѣйствія потрясающаго.

Многое изъ антрактовъ, напримѣръ, безподобно выраженная смерть Клерхенъ, несравненно глубже проникаетъ въ душу въ концертѣ, нежели «на своемъ мѣстѣ», въ театрѣ. Плохой признакъ! Нѣкоторая ложность концепціи тутъ гдѣ нибудь да кроется. И отъискать это гдѣ нибудь не трудно. Еслибъ Бетховенъ жилъ въ наше время, никогда бы не вздумалъ тратить свои силы на музыкальную иллюстрацію такой драмы, какъ «Эгмонтъ».

«Антигона» Софокла—превосходна въ чтеніи. На сценѣ, устроенной даже на древне-аѳинскій ладъ, утомительно-однообразна, слишкомъ далека отъ нашихъ театральныхъ привычекъ и требованій. Музыка Мендельсона, со своими весьма не античными, весьма «берлинскими» пріемами, страшно дичитъ съ софокловымъ текстомъ и еще больше отодвигаетъ его вдаль отъ нашей симпатіи.

«Midsummer-nightsdream» — геніальнѣйшая изъ фантастикъ въ свѣтѣ, обворожительная въ чтеніи, на сценѣ проходитъ вяло, быть можетъ, отъ положительной невозможности воплотить, какъ воображеніе подсказываетъ, цѣлый міръ крохотныхъ эльфовъ съ ихъ шаловливыми затѣями. Женщины, даже очень молодыя, полу-дѣти, играющія Оберона, Титанію, Пука и ихъ свиту, всетаки слишкомъ тяжеловѣсны, слишкомъ не граціозны для такой задачи. Грація нашей «Муравьевой» была бы тутъ у мѣста, но гдѣ же взять эту граціозность въ оперной или драматической труппѣ? Лучшее что выходитъ на сценѣ, потому что легко на ней воплощается, это комическая сторона пьесы, эти неуклюжіе ремесленники съ своей затѣей преобразиться въ актеровъ. Что за поэтъ былъ, который изъ облигатныхъ «клоуновъ» англійской сцены создалъ характеры этихъ неподражаемыхъ «любителей драматическаго искусства!» — Тутъ «глупость» возведена въ перлъ созданія и становится плѣнительною, наравнѣ съ умомъ и красотою. Къ этимъ сценамъ клоуновъ, мендельсонова музыка, обрисовавшая ихъ весьма удачно, въ сущности ничего не прибавляетъ. Клоуны легко обошлись бы и безъ сопровожденія ихъ входовъ и выходовъ оркестромъ. На долю герцога Тезея и герцогини Ипполиты у Мендельсона выпали только трубные возгласы и нѣкоторая парадная торжественность, «сва-

дебный маршъ». Главная задача музыканта въ этой пьесѣ была: міръ эльфовъ и сплетеніе ихъ шалостей съ положеніемъ влюбленныхъ. Въ увертюрѣ это и совершилось въ своемъ родѣ превосходно, хотя микроскопическіе эльфики гомозятся въ звукахъ Мендельсона всетаки еще грубовато, если сравнить эти звуки съ дѣйствительно фантастическимъ вдохновеніемъ Берліоза въ его «Феѣ-Мабъ». Антрактъ (g-moll, Scherzo) въ томъ же вкусѣ, съ тѣми же достоинствами и тѣмъ же сравнительнымъ недостаткомъ. Оркестровка прелестна, но еще не довольно прелестна, когда знаешь Берліоза. Кромѣ того, прямо-граціозный элементъ царства эльфовъ, элементъ кроткій, убаюкивающій, высказался въ Мендельсонѣ только въ пѣснѣ надъ засыпающей Титаніей. Музыка эта очень хороша, очень идетъ къ дѣлу, но не то, что, напримѣръ, первый хоръ эльфовъ въ «Оберонѣ» Вебера! Мельдесоновская колыбельная пѣсня (соло и хоръ), при всей своей легкости и граціозности, въ сравненіи съ Веберовымъ хоромъ чуть не проза передъ поэзіей! Болѣе же всего, при исполненіи этой шекспировой пьесы съ мендельсоновой музыкой чувствуется несостоятельность всего этого рода сценическихъ представленій. Это выходитъ какая-то не то мелодрама (какъ во французскомъ театрѣ; genre самый пошлый!), не то полуопера. Ни пава, ни ворона! Для просто-драмы тутъ черезчуръ много интереса на сторонѣ музыкальной, для музыкальной драмы тутъ музыкѣ не отведено еще довольно простора. Одно искусство не помогаетъ другому, а стѣсняетъ, женируетъ другое. Самый контрастъ между звуками музыки, только что смолкнувшими и слѣдующими за тѣмъ рѣчами дѣйствующихъ, ложится на слухъ весьма непріятно.

Между тѣмъ соблазновъ, для такого ложнаго рода, именно въ Шекспирѣ бездна! Сколько капельмейстеровъ пробовали свои силы надъ подражаніемъ Мендельсону, старались, сдѣлать pendant къ «Сну въ лѣтнюю ночь» изъ «Бури»! И въ самомъ дѣлѣ крайне завлекательно: море, бушеванье стихій, одинокій, почти-необитаемый островъ, свѣтло-воздушный Аріэль, безобразно дикое чудище Калибанъ, восхитительно-наивная Миранда, мудрецъ-заклинатель духовъ Просперо, сцены комическія и любовныя, интриги заговорщиковъ и преслѣдованье ихъ духами—превосходные элементы даже для полной оперы и именно въ капельмейстерскомъ смыслѣ «всего понемногу». Музыку самъ Шекспиръ тутъ диктуетъ чуть ли не въ каждой сценѣ. Но при всемъ томъ попытки омузыкалить эту пьесу вѣчно не удаются! Въ оперу превратить эту фантастическую драму какъ-то неловко, какъ-то совѣстно, многое изъ Шекспировскихъ красотъ въ такомъ случаѣ утратилось бы совершенно. Перемѣшать сцены, какъ они въ оригиналѣ, съ обдуманной и хорошо развитой музыкой,—опять повторится тоже, что въ Мендельсонѣ. Цѣльности впечатлѣнія никакъ не добиться, если музыка не будетъ пѣніемъ, а только аккомпаниментомъ подъ декламацію и притомъ будетъ постоянно прерываться съ музыкальными сценами. А сплошь подвести музыку подъ всю пьесу было бы опять искаженіемъ, профанаціею Шекспира!

Въ «Лирѣ», въ «Макбетѣ», въ «Ромео», въ «Венеціанскомъ Купцѣ», даже въ «Гамлетѣ» есть мѣста, которыя требуютъ участія музыки. Но эта амальгама, по моему убѣжденію, составляетъ одну изъ труднѣйшихъ и еще не разрѣшенныхъ задачъ искусства.

Мнѣ кажется, что Шекспиромъ музыкантъ можетъ отлично пользоваться, отложивъ намѣреніе соединять свое вдохновеніе съ представленіемъ Шекспировыхъ пьесъ на сценѣ и съ музыкой. Берліозъ написалъ музыкально-драматическую поэму особаго рода на сюжетъ «Ромео». Кто мѣшаетъ написать нѣчто въ такомъ родѣ, или въ другомъ подходящемъ, просто симфоническія фантазіи съ программой, но безъ пѣнія и декламаціи, и на Макбета, и на Оттело, и на Лира, и на Бурю, и даже на Гамлета. Только все съ однимъ условіемъ, чтобы Шекспиръ и представленіе его на сценѣ были сами по себѣ, а музыкальныя фантазіи на темы Шекспира—тоже сами по себѣ.

Увертюра и музыка въ антрактахъ драматическихъ спектаклей весьма скоро, вмѣстѣ съ водевилями, выйдутъ вовсе изъ употребленія. Путной музыки никто въ такихъ случаяхъ не слушаетъ, да и плохіе оркестры при драматическихъ труппахъ не способны выполнять что нибудь путное; слушать же разные польки и галопады въ антрактахъ Лира или Гамлета—варварство послѣдней руки. Порядокъ, который ввела Рашель, очень не возлюблявшая музыки, и который теперь соблюдается въ берлинскомъ драматическомъ театрѣ, несравненно больше раціоналенъ: музыкантовъ и капельмейстера на эти спектакли вовсе не тревожатъ, и мѣсто, занимаемое оркестромъ, тогда служитъ продолженіемъ партера.

Съ другой стороны, Шекспиръ можетъ и долженъ быть образцомъ для музыкантовъ, создающихъ музыкальныя драмы сценическія. Дѣло извѣстное, что въ Шекспирѣ, въ складѣ, въ организмѣ его созданій, есть практическій отвѣтъ на всѣ эстетическіе вопросы, хотя бы самые запутанные.

Когда музыканты будутъ вмѣстѣ и драматургами — условіе, для истинной драмы музыкальной, необходимое—они увидятъ, что въ Шекспирѣ царствуетъ одинъ всеобще-эстетическій законъ: предметность, объективность. Общая концепція должна быть изъ предмета, изъ задачи однажды избранной, (конечно, по внутреннему влеченію таланта, а не по всякимъ внѣшнимъ соображеніямъ), планъ каждой сцены—изъ предмета, число дѣйствующихъ лицъ—изъ предмета, характеръ каждаго—изъ предмета. Безконечная разница въ этомъ отношеніи между, напримѣръ, Расиномъ, Корнелемъ и Шекспиромъ. Тамъ общій цементъ условный, принятый языкъ, способъ поэтическаго выраженія постоянно одинаковый для всѣхъ драмъ, для всѣхъ лицъ. Здѣсь разнообразіе характерности въ мысляхъ и языкѣ неисчерпаемое, какъ въ реальной жизни...

Но вотъ я коснулся словечка «реальное»... Тамъ пойдетъ «идеализмъ», прослѣдить надо отношенія того и другаго въ Шекспирѣ—и конца не будетъ эстетическимъ анализамъ и умствованіямъ. Чтобъ не пугать тебя без-

конечностью письма, останавливаюсь, прибавивъ только двѣ строки: самые высшіе изъ оперныхъ композиторовъ до Вагнера, больше чѣмъ на двѣ трети въ каждомъ своемъ произведеніи, «ретористы», хуже Расиновъ и Корнелей. Шекспиризмъ въ музыкальной драмѣ начинается только съ Вагнера.



Миланскій театръ *).

(Письмо къ А. Е. Грену).



Сегодня я былъ въ театрѣ «Scala». Это одинъ изъ величайшихъ театровъ не только въ Италіи, но, смѣло можно сказать, въ цѣломъ мірѣ: въ партерѣ свободно помѣщаются три тысячи человѣкъ. По великолѣпію декорацій и пропорціональности частей, этотъ театръ по всей справедливости можно назвать однимъ изъ лучшихъ зданій, посвященныхъ лирическому искусству.

Исполинскій размѣръ залы и удивительная чистота въ отдѣлкѣ неописанны: своды ея оживлены фресками; шесть ярусовъ ложъ во время представленія наполняются очаровательными миланками, которыхъ красота вошла даже въ пословицу; блескъ мрамора и золота, красота живописи, богатые фестоны украшающіе ложи, все соединено съ удивительнымъ эффектомъ и поэтическою гармоніею. Усладительное пѣніе, дивная оркестровая музыка, богатство костюмовъ, въ которыхъ преобладаетъ бархатъ, горностай, золото и серебро, вся эта пышность, весь этотъ гармоническій шумъ, чаруютъ зрѣніе и слухъ.

Посѣтивъ «Scala» въ первый разъ, я почувствовалъ неизъяснимое наслажденіе, которое навсегда останется неизгладимо въ моей памяти. Давали одну изъ оперъ Доницети «Lucrezia Borgia». Ложи были переполнены красавицами италіанками, между которыми видны были многія, носившія знаменитыя историческія имена. Извѣстно, что всѣ аристократическія фамиліи имѣютъ въ Миланѣ своихъ представителей, а потому чужестранцы съ любопытствомъ глядятъ на наслѣдниковъ фамиліи Доріевъ, Медичисовъ, Висконти, Борджіа, Бароме, Литта, Кастиліоне и другихъ. Всѣ эти имена напоминаютъ блистательные періоды Италіи. Тутъ же присутствуютъ потомки дожей, королей, принцевъ, мучениковъ политическихъ и религіозныхъ, артистовъ и поэтовъ. По всему этому Scala представляетъ собою оффиціальное и ежедневное собраніе всего высшаго, избраннаго круга.

*) «Русская Сцена» 1864 г., № 11.

Scala заключаетъ въ себѣ шесть ярусовъ, въ каждомъ по сорока ложъ, слѣдовательно, всего двѣсти сорокъ ложъ, не считая авансцены. Всѣ эти ложи имѣютъ выходы въ большіе корридоры, которые отдѣляютъ ихъ отъ комнатъ, составляющихъ принадлежность ложъ, имѣющихъ каждая по одной такой комнатѣ. Въ ложѣ могутъ свободно помѣститься до десяти человѣкъ. Каждая изъ нихъ убрана шелковою матеріею, аламаскомъ и даже бархатомъ. Диванъ вокругъ ложи покрытъ тою же матеріею, двери зеркальныя, въ куполѣ горятъ восковыя свѣчи, потолокъ, если не покрытъ матеріею, то украшенъ прекрасными фресками, полъ устланъ богатымъ ковромъ. Добавьте къ этому нужныя украшенія: бахрому, кисти, золоченыя кольца, подушки и прочее, и вы увидите тогда, какъ далеко отстаютъ, въ отношеніи убранства, ложи всѣхъ европейскихъ театровъ, въ которыхъ только авансценныя ложи, какъ мы уже сказали, находится комната съ двойною дверью; къ каждой комнатѣ приставленъ лакей, одѣтый въ ливрею; его обязанность—ввести посѣтителя и служить ему для посылокъ. Шинели оставляются въ передней.

Необходимо замѣтить, что здѣсь ложи театра составляютъ собственность частныхъ лицъ. Это требуетъ болѣе подробнаго объясненія, какъ обычай итальянскаго общества.

Театры строятъ здѣсь нерѣдко обществомъ капиталистовъ, любителей изящнаго; строя зданіе, они, по условію, дѣлаются владѣтелями ложъ. Сообразно суммѣ, внесенной въ общую кассу, участники въ постройкѣ театра имѣютъ ложу въ первомъ, второмъ, или третьемъ ярусѣ, и этою ложею распоряжаются по своему произволу; могутъ продать, оставить въ наслѣдство, отдать въ наемъ, одолжить кому нибудь, занять самимъ или оставить пустою, однимъ словомъ, все то, что могли бы сдѣлать со всякою недвижимостью.

Вотъ причина, отчего эти ложи убраны съ такою роскошью, какъ будуары. Большая часть миланскихъ дамъ проводятъ тамъ почти ежедневно четыре или пять часовъ, съ семи часовъ вечера до одиннадцати и двѣнадцати часовъ ночи; эта ихъ публичная жизнь въ Миланѣ. Нынѣ очень мало домовъ, которые были бы открыты для знакомыхъ; домашній кругъ ограничивается своею семьею, родными и немногими друзьями. Поэтому-то «Scala», въ общественной жизни, представляетъ замѣчательное явленіе; пять разъ въ недѣлю весь прекрасный полъ Милана посѣщаетъ театръ, чтобы дать возможность мужчинамъ посмотрѣть на себя и вмѣстѣ съ тѣмъ, чтобы принять визиты знакомыхъ.

Представленіе обыкновенно начинается въ восемь часовъ; съѣзжаются въ девять. Въ то время зала представляетъ единственное зрѣлище, полное жизни. Обыкновеніе мужчинъ дѣлать здѣсь визиты дамамъ заставляетъ всѣхъ вообще наряжаться, какъ можно красивѣе и щеголеватѣе. Дамы одѣваются, какъ на балъ, мужчины тоже. Необходимо при этомъ замѣтить, что миланскія дамы наряжаются съ большимъ вкусомъ.

Первые четыре яруса ложъ—неотъемлемая собственность—владѣтелей—

занимаются ими самими, или изрѣдка отдаются въ наемъ. Первый ярусъ не выше нашего бенуара, болѣе всѣхъ подвергается наблюденіямъ партера, а потому тутъ необходимо, чтобы женщина была вполнѣ увѣрена въ красотѣ своей, или, напротивъ, чтобы отказалась совершенно отъ всякихъ притязаній на нее. Множество подзорныхъ трубокъ наводится на красавицъ, осматриваютъ ихъ съ головы до ногъ, вслухъ высказываютъ сужденія о наружности ихъ и нарядахъ.

Второй ярусъ гораздо важнѣе.—Тутъ мѣста высшей аристократіи. Онъ-то имѣетъ болѣе прочихъ, какъ говорится, вѣсу. Въ этомъ ярусѣ Викторъ Эммануилъ занимаетъ двѣ ложи съ правой стороны.

Въ третьемъ и четвертомъ ярусѣ дамы не могутъ быть видимы иначе, какъ съ помощью зрительныхъ трубокъ... и, Богъ знаетъ, какія огромныя орудія употребляютъ миланцы для того, чтобы ихъ лучше разсмотрѣть. Въ театрѣ Scala Миланъ превращается въ малый городокъ. Здѣсь почти каждый знаетъ другъ друга, если не коротко, то мелькомъ, по лицу, а потому, въ продолженіи не болѣе десяти минутъ, молодежь знаетъ уже о числѣ незнакомыхъ лицъ, прибывшихъ въ театръ.

Пятый ярусъ отличается отъ первыхъ четырехъ не только публикою, но и устройствомъ: это длинный рядъ залъ, изъ которыхъ каждая занимаетъ мѣсто трехъ или четырехъ ложъ; онѣ убраны и освѣщены со вкусомъ. Залы эти каждый вечеръ наполняются миланскою молодежью, которая образовала здѣсь родъ клуба, гдѣ игра и разговоры смѣняются чтеніемъ журналовъ; желающіе могутъ даже ужинать. Спектакль считается у насъ здѣсь вещью постороннею или по крайней мѣрѣ второстепенною; если иногда заглядываютъ посѣтители этого яруса въ залу, то единственно для того, чтобы послушать пѣніе примадонны. Здѣсь дамъ вовсе не видно исключая тѣхъ случаевъ, когда всѣ мѣста въ театрѣ заняты.

Партеръ уставленъ прекрасными диванами, поставленными на такомъ разстояніи одинъ отъ другаго, что никто не безпокоитъ ни сидящихъ, ни проходящихъ. У дверей находятся мѣста для тѣхъ, которые опаздываютъ или не любятъ сидѣть на мѣстѣ. Всякій мужчина, пришедшій въ Scala, прежде всего отправляется въ партеръ, чтобы оттуда осмотрѣть всѣ ложи, въ которыя онъ намѣренъ отправится съ визитомъ.

Когда пріѣзжаетъ владѣтель ложи, то прежде входитъ въ нее лакей въ богатой ливреѣ, открываетъ занавѣсь, приводитъ въ порядокъ мебель, и уже вслѣдъ за тѣмъ являются въ ложу дамы и кавалеры. Тутъ начинаются визиты и продолжаются до конца вечера.

Иногда и дамы дѣлаютъ визиты другъ другу, впрочемъ это рѣдко случается, потому что молодежь миланская не оставляетъ дамъ скучать въ ложѣ, въ особенности во время антрактовъ.

Шестой ярусъ уже не принадлежитъ залѣ, здѣсь смѣсь зрителей, но не низшаго класа, какъ въ нашихъ райкахъ, гдѣ давятъ другъ друга; нѣтъ, тутъ

засѣдаютъ люди, принадлежащіе къ бѣдному классу населенія. По справедливости можно сказать, что рай итальянскій несравненно лучше, чѣмъ петербургскій, въ Александринскомъ театрѣ. Здѣсь не услышишь ни ужаснаго крика при вызовѣ актеровъ, ни пьяныхъ возгласовъ, не испытаешь удушливаго запаха, издаваемаго разными гоголевскими Петрушками.

Въ шестомъ ряду цѣна мѣстъ не одинакова, нѣкоторыя стоятъ около пятидесяти копѣекъ тому, кто заранѣе не абонировалъ себѣ мѣсто.

Въ табельные дни или другіе большіе праздники, на коллоннахъ, отдѣляющихъ одну ложу отъ другой, помѣщаются золоченныя люстры съ восковыми свѣчами. Зала, освѣщенная въ эти дни, дѣлается въ полномъ смыслѣ волшебною. Въ обыкновенные спектакли многія ложи освѣщаются внутри; королевская же всегда, хотя рѣдко бываетъ занята.



Музыкальная замѣтка *).

Sum cuique tribuite.



бязанность критики, выступающей въ печати—прежде всего: справедливость, безпристрастіе, однимъ словомъ тотъ прецептъ, который взятъ здѣсь въ эпиграфъ изъ кодекса римскаго права. У насъ, въ Петербургѣ, по музыкальнымъ дѣламъ господствуетъ замѣчательная безконтрольность. Каждый пишетъ; пишетъ о композиторахъ, дирижерахъ, исполнителяхъ рѣшительно все, что ему въ голову взбредетъ, и, очень часто, не считаетъ даже нужнымъ сообщить публикѣ свое сколько нибудь извѣстное, или совершенно безвѣстное имя. Хорошо, еслибъ публика, во всѣхъ рѣшительныхъ случаяхъ, смотрѣла на этихъ музыкальныхъ рыцарей съ опущеннымъ забраломъ, какъ на нихъ глядитъ одинъ московскій фельетонистъ, заявившій, не безъ остроумія, что ему наши доморощенные музыкально-критическія статьи напоминаютъ постоянно одну пѣсню нашихъ солдатиковъ:

Пишетъ, пишетъ король прусскій
Къ государынѣ французской
Мекленбургское письмо.

*) «Голосъ», 1865 г. № 83.

Хорошо, говорю, еслибъ такъ! Но во многихъ случаяхъ, именно въ такихъ, когда печатно «отдѣлана» какая нибудь здѣшняя, или заѣзжая знаменитость, когда кому нибудь крѣпко досталось въ статьѣ, публика обращаетъ на такую недостойную статью особенное вниманіе, какъ будто внемлетъ голосу импровизованныхъ судей, этихъ таинственныхъ членовъ невѣдомаго музыкальнаго ареопага — быть можетъ, именно это «инкогнито» («проклятое инкогнито», какъ выражается городничій въ «Ревизорѣ») заключаетъ въ себѣ что-то «внушающее» и, мало по малу, начинаетъ дѣлаться чѣмъ-то авторитетнымъ. По моему крайнему разумѣнію, если въ статьѣ шибко задѣть самолюбіе артиста—раздражить его безцеремонностью выраженій, касательно его вкуса или таланта — надобно непремѣнно *подписать* статью настоящимъ именемъ, иначе это будетъ рѣшительно все равно, что камень, брошенный изъ-за угла, или ударъ съ тылу. Стратегика не совсѣмъ-то благородная!

Въ послѣднее время такой анти-рыцарскій обычай сталъ частенько повторяться на аренѣ музыкальной лѣтописи въ «Санктпетербургскихъ Вѣдомостяхъ».

Недавно въ одной статьѣ, помѣченной *тремя звѣздочками*, предметомъ нападеній изъ-за угла былъ избранъ почтенный дѣятель на поприщѣ хороваго пѣнія Гавріилъ Якимовичъ Ломакинъ.

Еслибъ кто нибудь изъ немногихъ русскихъ людей, посвятившихъ себя изученію музыки до глубины и достигшихъ въ этомъ изученіи до извѣстныхъ публикѣ результатовъ, — еслибъ кто нибудь, однимъ словомъ, изъ *истинныхъ знатоковъ дѣла* замѣтилъ Гавріилу Якимовичу Ломакину какіе бы то ни было недостатки въ исполненіи хоровъ подъ его управленіемъ, или въ выборѣ пьесъ и т. д., опытный хоровой капельмейстеръ принялъ бы такого рода авторитетныя замѣчанія съ живѣйшею благодарностью; но отъ критика невѣдомаго, отъ рыцаря съ тремя звѣздочками на опущенномъ забралѣ, Гавріилъ Якимовичъ Ломакинъ никакихъ совѣтовъ и поправокъ, разумѣется, принять не можетъ, тѣмъ не менѣе, когда очень замѣтно, что не безпристрастіе водило рукою строгаго цѣнителя и судьи. Къ чему же это водотолченіе? Или *такъ* только: знай, молъ, нашихъ; мы сбили, мы рѣшили?.... А между тѣмъ, оскорбленіе личности, всѣми уважаемой, нанесено и остается безъ суда и расправы!

Другая подобная выходка направлена противъ г. Ганса фонъ-Бюлова («Санктпетербургскія Вѣдомости», № 64-й, пятница, 10-го марта). Тотъ же рыцарь, трактуя о Рихардѣ Вагнерѣ и о матеріяхъ важныхъ, такъ напримѣръ о прелюдіи къ «Лоэнгрину», выражаясь безъ церемоніи, что *ничего* въ ней не понимаетъ (откровенность всегда полезна), считаетъ своимъ долгомъ просвѣтить петербургскую публику, касательно малоизвѣстнаго у насъ берлинскаго музыканта, приглашеннаго филармоническимъ обществомъ. Натурально, что преувеличивая слабыя стороны (въ комъ же ихъ нѣтъ?) и съ пренебреженіемъ и съ насмѣшкою отзываясь о превосходныхъ качествахъ предмета,

можно втоптать въ грязь любое явленіе въ искусствѣ. Это и есть система музыкальной критики «Санктпетербургскихъ Вѣдомостей», подъ перомъ таинственннаго незнакомца.

Но вступать съ нимъ въ полемику (единоборство съ лицомъ «неизвѣстнымъ», воспрещалось даже въ полуварварскія времена среднихъ вѣковъ), но установить взглядъ на г. Бюлова, болѣе справедливый, защитить его передъ публикою отъ нападеній съ тылу — вотъ что заставило меня въ этотъ разъ приняться за журнальное перо (оставленное мною почти совсѣмъ въ сторонѣ).

Прежде всего скажу нѣсколько словъ о филармоническомъ обществѣ. Оно существуетъ въ Петербургѣ давненько, лѣтъ болѣе шестидесяти, и въ свое время было у насъ единственною корпораціею, служившею честно высокимъ цѣлямъ серьезной симфонической и ораторной музыки. Въ архивахъ общества красуется великое имя Іосифа Гайдна, который въ свои престарѣлые годы успѣлъ къ безднѣ своихъ дипломовъ присоединить и дипломъ почетнаго члена петербургскаго филармоническаго общества. Такой же титулъ съ гордостью выставленъ Улыбышевымъ на заглавіи его трехъ-томной біографіи Моцарта. Ораторіи Гайдна, реквіемъ Моцарта, мессы Керубини и Бетховена въ былые годы не исполнялись нигдѣ въ Петербургѣ, кромѣ большихъ концертовъ филармоническаго общества. Tempora mutantur! Истинно *филармоническій* духъ этого общества въ первые десятки лѣтъ его существованія мало по малу выдохся и замѣнился—*филантропическимъ*, если не сказать просто меркантильнымъ. Заботясь *единственно о хорошихъ сборахъ*, о приращеніи громаднаго уже (какъ говорятъ) капитала на пользу «своихъ вдовъ и сиротъ» — филармоническое общество совершенно пренебрегло пользами искусства, развитіемъ музыкальнаго вкуса въ петербургской публикѣ. Публика эта, къ сожалѣнію, весьма страдаетъ болѣзнью «ушеугодія», пристрастіемъ къ чувственной, гастрономической сторонѣ музыкальныхъ наслажденій, и вотъ—филантропо-филармоническое общество угощаетъ публику ежегодно двумя громадными концертами, составленными *исключительно* изъ отрывковъ разной *вердятины* и тому подобнаго, исполняемыхъ артистами *итальянской* оперы съ ихъ ут-діэзами и пр. Зала дворянскаго собранія въ такихъ концертахъ, разумѣется, полнёхонька — вотъ цѣль «филармоніи». А что такіе концерты сами по себѣ верхъ *безобразія*, съ эстетически-музыкальной стороны, что это не служеніе богу гармоніи, а прямо служеніе маммону — этого грѣха противъ искусства филармоническое общество и стыдиться перестало. Чувствуя ли все-таки, хоть изрѣдка, нѣкія угрызѣнія совѣсти музыкальной или опять чисто съ практической стороны—филармоническое общество въ прошломъ году выписало сюда Рихарда Вагнера. Славное, доброе дѣло, за которое въ лѣтописяхъ искусства обществу будетъ прощено много ут-діэзовъ.

На нынѣшній годъ, если нельзя было пригласить опять Вагнера, слѣдовало обратиться къ другому герою той же масти, къ другому великому полководцу оркестровыхъ силъ Гектору *Берліозу*. (Лично объ этомъ я заявлялъ гг. директорамъ филармоническаго общества, но они меня не послушали, про-

должая смотрѣть на меня такъ: «знай, молъ, исписывай себѣ статейки въ газетахъ; остальное ужъ не твое дѣло»). О приглашеніи Берліоза говоритъ и рыцарь «Три звѣздочки»; въ этомъ мы съ нимъ совершенно согласны.

Приглашали Листа — онъ отказался. Приглашали Литольфа — онъ отказался. Обратились къ родственнику и ученику Листа, Гансу фонъ-Бюлову. И вотъ онъ уже далъ первый концертъ, въ которомъ участвовалъ какъ дирижёръ, какъ композиторъ и какъ пьянистъ. Въ Германіи и отчасти въ Парижѣ онъ очень извѣстенъ, какъ первостепенный пьянистъ; дирижерство онъ изучалъ подъ руководствомъ Вагнера (чрезвычайно высоко цѣнящаго его музыкальныя способности); въ Германіи сверхъ того, извѣстенъ какъ мѣткій и рѣдкій музыкальный критикъ, обладающій всѣми данными для этого дѣла.

Наша публика не была подготовлена къ пріѣзду Бюлова. Имя это, и въ Германіи еще не пользующееся колоссальною репутаціею въ родѣ Листа и Вагнера, у насъ было извѣстно только спеціалистамъ по музыкѣ. Приманки заранѣе не было и зала дворянскаго собранія оказалось больше чѣмъ на половину пуста.

Касательно программы 1-го концерта, не совсѣмъ интересной, надо объяснить публикѣ, что тутъ главная отвѣтственность падаетъ на филармоническое общество, которое продиктовало Бюлову двѣ большія пьесы программы, именно: мейерберовскую увертюру на открытіе лондонской выставки и моцартову симфонію («C-dur съ фугой»): увертюра положительная дрянь; симфонія слишкомъ извѣстна и, какъ все моцартовское, начинаетъ крѣпко старѣть. Бюловъ долго спорилъ противъ этихъ двухъ пьесъ, но онѣ все-таки были ему навязаны. *Противъ желанія* его также была включена въ программу прелюдія къ «Лоэнгрину» Вагнера. Это восхитительное произведеніе очаровало публику подъ управленіемъ самого автора и Бюловъ, по весьма понятному чувству, не хотѣлъ прямо состязаться съ Вагнеромъ на томъ же самомъ полѣ; но опять-таки долженъ былъ покориться настояніямъ тѣхъ лицъ, которыя его пригласили. Дѣйствительно, въ этомъ первомъ концертѣ дирижёрскій талантъ г. Бюлова не могъ выступить особенно ярко; но съ первыхъ пріемовъ его, какъ капельмейстера (еще на репетиціяхъ) можно было увидѣть, что онъ вполнѣ владѣетъ оркестромъ, и если уступаетъ тремъ героямъ этого дѣла—Берліозу, Листу и Вагнеру, то *имъ тремъ только*, т. е. никому болѣе въ свѣтѣ. Это— не бездѣлица, но дѣло понятное въ такомъ даровитомъ и высоко просвѣщенномъ артистѣ, какъ Бюловъ.

Собственное произведеніе Бюлова — симфоническая фантазія на балладу Уланда «Проклятіе пѣвца» — принадлежитъ, разумѣется, вполнѣ *новому* направленію въ музыкѣ *ультра-драматическому* и *ультра-колоритному*. Для меломановъ, которые по старой памяти таютъ отъ наслажденія при моцартовскихъ мелодіяхъ, при моцартовской легонькой болтовнѣ оркестра—тутъ мало пищи. Люди, сочувствующіе новому пути въ искусствѣ, признаютъ, можетъ быть, что собственно творческая способность въ Бюловѣ не особенно

оригинальна, но навѣрное отдадутъ ему справедливость въ превосходномъ, разумномъ владѣніи всѣми средствами композиторскими и увлекутся общею мыслію и прелестными подробностями этой музыки, въ богатыхъ краскахъ оркестра, *пластически* передающей поэтическій сюжетъ. Бюловъ во всякомъ случаѣ, композиторъ замѣчательный и стоитъ значительно выше музыкантовъ, способныхъ только исправно писать безсмысленную «капельмейстерскую» музыку.

Пьянисту, въ наше время, трудно составить себѣ репутацію, трудно выставиться замѣтно, среди легіона лицъ, виртуозно - играющихъ на этомъ, до нельзя опошленномъ и прискучившемъ, инструментѣ. Но еще особенно мало шансовъ для пьяниста—въ Петербургѣ. У насъ слишкомъ много героевъ этого дѣла. Въ томъ числѣ на первомъ планѣ Антонъ Рубинштейнъ, столько же геніальный, какъ пьянистъ, сколько бездарный, какъ композиторъ. Съ такимъ «матадоромъ» состязаться на клавишахъ то же, что идти въ открытый бой со львомъ. Мы слишкомъ *привыкли* къ чудесамъ фортепьянной игры: доказательство—слабое впечатлѣніе на петербургскую публику, произведенное превосходной виртуозкой Кларой Шуманъ.

Съ этой стороны дебютъ передъ нашей публикой Бюлова, какъ пьяниста, былъ дѣломъ рискованнымъ. Не знаю до какой степени онъ это дѣло выигралъ или еще выиграетъ, но знаю навѣрное, что рыцарь «Три звѣздочки» выказалъ въ этомъ дѣлѣ полнѣйшую *некомпетентность* (простите за тяжеловѣсное словечко). Заподозрить Бюлова въ безвкусіи, въ аффектаціи, въ недостаткѣ фанатически-честнаго служенія идеаламъ искусства, упрекнуть его въ томъ, что онъ колотитъ по клавишамъ, можетъ только или ничѣмъ неоправдываемая личная злоба, или отсутствіе художественнаго чутья, или грубость уха и вкуса. Съ такими качествами зачѣмъ же браться не за свое дѣло, т. е. за музыкальную критику?

Какъ пьянистъ, Бюловъ положительно выше, нежели какъ дирижёръ и композиторъ. О матеріальныхъ качествахъ его игры, о «силѣ, бѣглости, отчетливости» — и говорить нечего. Это уже общее достояніе превосходныхъ концертистовъ: *безъ этихъ* качествъ врядъ ли кто въ наше время отважится выступить передъ публикою. Въ Бюловѣ качества эти возведены въ перлъ созданія. Но надъ всѣмъ этимъ въ немъ, какъ просвѣщенномъ артистѣ царитъ *умъ,* поэтическое проникновеніе задачею каждой исполняемой музыки. Онъ не Рубинштейнъ, но Листъ въ отношеніи геніально-виртуознаго вдохновенія, онъ не такъ отдается минутѣ, не такъ разнуздываетъ своего пегаса, какъ тѣ—но въ *отчетливости*, въ *тонкости* игры онъ иногда выше Рубинштейна, а во многомъ другомъ, именно въ невѣроятной легкости, съ которою онъ преодолѣваетъ всевозможныя трудности, въ *юморѣ,* въ *ироніи* игры, когда этотъ юморъ и эта иронія кстати, онъ подходитъ къ великому Листу ближе всѣхъ существующихъ пьянистовъ. Впечатлѣніе игры его — очаровательно. Въ концертѣ Бетховена (Es-dur), порядочно пріѣвшимся всѣмъ намъ въ послѣднее время,

Бюловъ былъ на много - много ступеней выше Клары Шуманъ. Ея игра, въ сравненіи съ игрой Бюлова была только исправною, добросовѣстною игрою.

Второй концертъ (сегодня въ понедѣльникъ, 23 марта) будетъ со многихъ сторонъ занимательнѣе. Мы услышимъ еще одно оркестровое произведеніе Бюлова—увертюру къ шекспировской трагедіи: «Юлій Цезарь»—серьезную вещь во вкусѣ бетховенскаго «Коріолана» — только разумѣется, болѣе колоритную à la moderne. Какъ пьянистъ, Бюловъ исполнитъ произведеніе петербургскаго знаменитаго пьяниста, Гензельта, именно большой его концертъ съ оркестромъ (F—moll, op. 16). Виртуозныя достоинства Бюлова въ этомъ концертѣ выступаютъ чрезвычайно ярко. Фразировка доходитъ до высшей увлекательности. Послѣ гензельтовскаго концерта Бюловъ исполнитъ (одинъ безъ оркестра) одну этюду Листа и его же венгерскій маршъ (Rakoczy-Marsch).

Оркестровымъ произведеніямъ Листа, у насъ такъ мало еще знакомымъ, въ нынѣшней программѣ отведено почетное мѣсто. Мы услышимъ одну изъ симфоническихъ фантазій (Symphonische Dichtung), подъ заглавіемъ «Festklänge», потомъ фантазію для фортепьяно съ оркестромъ на венгерскія поэмы. Вещь очаровательная въ своей причудливости и шаловливости. Концертъ заключится пасторальной симфоніей Бетховена, которой Вагнеру у насъ не случилось дирижировать, а Бюловъ, въ выборѣ темповъ и всѣхъ оттѣнковъ исполненія, разумѣется, прямо намѣстникъ великаго Рихарда. Въ этомъ второмъ концертѣ, Бюловъ, вѣроятно, заставитъ и господина рыцаря съ опущеннымъ забраломъ, «хоть внутренно», отступиться отъ своего черезъ-чуръ торопливо высказаннаго мнѣнія.



Предисловіе къ либретто оперы „Рогнѣда“ *).



тношеніе между текстомъ и музыкой оперы, серьезно задуманной, какъ музыкальная драма, составляетъ существенный, кровный вопросъ современнаго искусства. Художникъ мыслящій обязанъ стремиться къ разъясненію этого вопроса словомъ и дѣломъ, дѣломъ и словомъ.

Вотъ отчего я считаю не лишнимъ въ немногихъ строкахъ указать здѣсь единственно вѣрную, по моимъ понятіямъ, точку зрѣнія на текстъ и на музыку моей второй оперы.

*) Русская Сцена 1865 г., № 7.

Въ предисловіи къ «Юдиѳи» я высказалъ твердое убѣжденіе, что дѣло выходитъ вѣрнѣе, когда канва и музыка оперы слагаются въ *одной и той же* головѣ.

Отъ этого убѣжденія я не отступилъ ни на шагъ и теперь, въ новомъ своемъ трудѣ.

Важнѣе всего здѣсь, *кому* принадлежитъ самый *вымыселъ* пьесы, изобрѣтеніе плана всей драмы музыкальной и каждой ея сцены.

Затѣмъ ужъ идетъ забота объ *отдѣлкѣ* рѣчей дѣйствующихъ лицъ, о ихъ *языкѣ*, о *словахъ* оперы собственно.

Работая надъ сюжетомъ, взятымъ, въ главныхъ его чертахъ, изъ отечественной исторіи (преданіе о «Рогнѣдѣ» помѣщено во всѣхъ учебникахъ), я нуждался въ сотрудникѣ, который бы художественно владѣлъ стихомъ и могъ приблизиться къ лѣтописному языку, чтобы передать колоритъ языческой Руси X вѣка.

Д. В. Аверкіевъ, сколько мнѣ кажется, чрезвычайно удачно совладалъ со своею задачею, трудною вообще, и трудною особенно по тому обстоятельству, что многія сцены (почти всѣ, лучше сказать) созрѣли у меня *въ музыкальномъ эскизѣ* гораздо ранѣе словесной обдѣлки текста, такъ что сотруднику моему, *въ большинствѣ случаевъ*, приходилось: по данной подробной программѣ нанизывать стихи подъ совершенно-готовую музыку.

Слагая съ себя, такимъ образомъ, всякую отвѣтственность касательно литературныхъ достоинствъ или недостатковъ собственно—*языка* въ текстѣ «Рогнѣды», я и своего сотрудника не подвергаю отвѣтственности за самую драму. За весьма небольшими исключеніями, она *вся*, въ цѣломъ и въ подробностяхъ, принадлежитъ мнѣ одному. Поэтому я не могъ назвать моего сотрудника моимъ «либреттистомъ» въ прежнемъ смыслѣ, стараясь избѣгнуть обыкновенныхъ заголовокъ:

«Опера въ 5-ти дѣйствіяхъ; слова такого-то; музыка такого-то», гдѣ композиторъ стоялъ въ числѣ разныхъ кладчиковъ на пользу опернаго спектакля, чуть-ли не на ряду съ балетмейстеромъ, костюмеромъ и декораторомъ.

Теперь только, когда композиторъ есть вмѣстѣ и *авторъ самой драмы* когда онъ работаетъ *самъ на себя*, отношеніе между текстомъ и музыкой приходитъ понемногу къ желаемой осмысленности.

Вольтеръ, смѣясь надъ современною ему оперою, замѣчалъ: «ce qui est trop bête pour être dit, on le chante».

Прошло цѣлое столѣтіе съ тѣхъ поръ, прожили на свѣтѣ и сдѣлали великія свои дѣла Глукъ, Моцартъ, Керубини, Мегюль, Бетховенъ, Веберъ, Глинка, живетъ и творитъ Вагнеръ, а далеки ли мы *въ сущности* отъ вольтеровскаго сарказма?

Чуть не каждый день встрѣчаются во всѣхъ европейскихъ и въ нашихъ газетахъ фразочки въ такомъ родѣ: «драматическое положеніе въ этой сценѣ нелѣпо, но музыка *превосходна* (?!)».

Или еще лучше:

«Какъ жаль, что знаменитому маэстро (имя рекъ) *попалось* (?!) такое *жалкое* либретто!»

Развѣ текстъ оперы лотерейный билетъ, выпадающій на долю нашу по произволу слѣпой фортуны? А гдѣ же у пресловутаго маэстро *глаза* были? — Куда же дѣвались его вкусъ, его многолѣтняя опытность при выборѣ *жалкой* канвы для своей музыки?

Въ сужденіяхъ о собственно музыкальной части оперы, о достоинствахъ и недостаткахъ ея стиля и разработки, сплошь и рядомъ, точно такая же безтолковость и неурядица.

Разъяснить все это какъ слѣдуетъ, значило бы написать не коротенькое предисловіе, а цѣлые томы.

Скажемъ вообще: публика еще не пріучилась требовать отъ «оперы» чего-нибудь складнаго по части ея смысла. На канву оперы, т. е. на либретто, и до сихъ поръ смотрятъ, какъ на нѣчто очень «не важное», въ цѣломъ составѣ оперы. Это все равно, что, говоря объ организмѣ тѣла человѣческаго, смотрѣть съ пренебреженіемъ на складъ его скелета.

Такому коренному заблужденію много способствуетъ безсмысленность всего склада и постоянное разнорѣчіе между музыкой и текстомъ въ знаменитыхъ операхъ итальянскихъ (ретиво даваемыхъ и въ переводномъ видѣ на всѣхъ европейскихъ сценахъ), а также и отсутствіе истинной игры въ итальянскихъ пѣвунахъ и пѣвуньяхъ.

«Русская» опера должна стоять совсѣмъ на другой почвѣ. «Смыслу» она должна отвести первое почетное мѣсто. Но со старыми привычками публика разстается не совсѣмъ-то легко. Это дѣло времени, постепенныхъ, дружныхъ и непрерывныхъ усилій.

Въ прямой связи съ нетребованіемъ здраваго, поэтическаго смысла отъ текста оперы состоитъ нетребованіе смысла и отъ самой музыки.

Музыка, для многихъ еще,—на уровнѣ «пріятной забавы, легкой услады слуха». О способности музыкальнаго языка сильно и вѣрно передавать душевныя движенія, рисуя *вмѣстѣ съ ними* и эпическую обстановку драмы, колоритъ мѣстности и эпохи, — о совпаденіи музыки со всѣми глубочайшими требованіями истинной драматургіи, — объ этомъ всемъ многіе еще и не догадываются.

Большинство публики ищетъ въ оперѣ *прежде всего*: пріятнаго, мелодическаго пѣнія, т. е. легко запоминаемыхъ мотивовъ и мотивчиковъ, виртуозно исполненныхъ сладенькими голосами на сценѣ.

Будто *въ этомъ* и весь интересъ оперы?! Отъ того большинство, въ своихъ требованіяхъ, и не идетъ дальше мелодій въ родѣ *вальса* или *польки*, чѣмъ съ избыткомъ начинены всѣ любимыя итальянскія оперы. Между тѣмъ—безъ всякаго гоненія на мелодію вообще, что было бы чистѣйшею нелѣпостью,—въ мыслящемъ музыкантѣ нашего времени должна жить твердая увѣренность, что

104*

въ истинно-драматическомъ музыкальномъ языкѣ *полная мелодичность*, со всѣми правами на такое названіе, можетъ проявиться въ тысячѣ случаевъ безъ малѣйшаго сходства съ тѣмъ, что «слыветъ за мелодичность» въ массѣ людей по музыкѣ неразвитыхъ.

Понятно, что въ такихъ случаяхъ мелодія не будетъ запоминаться легко съ перваго раза, — да и зачѣмъ удовлетворять этому требованію слуха, избалованнаго мелодіями «шарманокъ»?

Вѣдь было же время и въ литературѣ, когда отъ «трагедіи» требовали *прежде всего* и *всенепремѣнно*: величавыхъ, звучныхъ и легко-запоминаемыхъ тирадъ и отдѣльныхъ стиховъ «des vers à retenir», въ родѣ Корнеля, Расина и Вольтера. «Лже-классическая» эпоха миновала и никто въ наше время не станетъ упрекать драму, положимъ «Псковитянку» Мея, зачѣмъ въ ней нѣтъ великолѣпныхъ возгласовъ въ родѣ «Самозванца» въ трагедіи Сумарокова:

Иди душа во адъ и буди вѣчно-плѣнна!
Ахъ, еслибы со мной погибла вся вселенна!

Тогда это реторическое рифмоплетство считалось верхомъ искусства. Теперь оно только смѣшно. Теперь отъ исторической драмы требуютъ прежде всего исторической *правды*, вѣрности колорита и характеровъ, — *въ этомъ*, а не въ громкихъ стихахъ, ищутъ поэзіи.

Отчего жъ уровень музыкально - драматическаго разумѣнія такъ еще низменъ?

Пора бы, кажется, и на музыку взглянуть посерьезнѣе.

Мой идеалъ — *драматическая правда* въ звукахъ, хотя бы для этой правды, для *характерности* музыки, пришлось жертвовать «условною» красивостью, «галантерейнымъ» изяществомъ музыкальныхъ формъ. Судите же меня съ этой точки.

Поставьте себѣ два существенные вопроса:

1) избранный авторомъ сюжетъ музыкальной драмы (весь вымыселъ пьесы, вмѣстѣ съ его эпическою обстановкою) органически ли сложился самъ въ себѣ и удобенъ, или неудобенъ для воплощенія его въ звукахъ?

2) въ какой мѣрѣ удачно или неудачно произошло это воплощеніе, т. е. передаетъ ли музыка всѣ задачи, всѣ изгибы музыкально-драматической канвы—или передаетъ только иные, не всѣ, или вовсе находится въ разногласіи съ драмою, сплошь или въ такой-то сценѣ?

Зачѣмъ здѣсь нѣтъ форменныхъ «арій»?—Зачѣмъ такъ много речитативовъ?—Зачѣмъ такъ мало легко запоминаемыхъ мелодій? — Зачѣмъ стиль музыки напоминаетъ Вагнера, а не Глинку, или Глинку, а не Беллини? и т. д. въ этомъ родѣ.—Всѣ подобные вопросы, какъ рѣшительно неидущіе къ моему дѣлу, въ моихъ глазахъ изобличатъ только недоразвитость гг. вопрошающихъ.

С.-Петербургъ. Сентябрь 1865 г.



Лекція 5 Марта 1866 года,

читанная въ залѣ общества «Поощренія и покровительства частному служебному труду *).

(Записана стенографически).



Полная музыкальность на русской почвѣ.—Глинка.—Его дѣятельность.—Его оперы и ихъ судьба.—Даргомыжскій и его «Русалка». Надежды на своеобразное развитіе русской музыкальной драмы.

Сегодняшняя лекція—новый случай для меня говорить о художникахъ современныхъ; многимъ можетъ показаться нѣсколько странною, даже дерзкою, мысль публично производить оцѣнку этихъ художниковъ, тѣмъ болѣе—мысль человѣка, который самъ работаетъ на этомъ поприщѣ. Мой взглядъ таковъ: всякая публика нуждается въ эстотической подготовкѣ, для того чтобы цѣнить художественное произведеніе. Этой подготовки въ русской публикѣ, можетъ быть, менѣе, нежели въ иностранной; а слѣдовательно, всякаго рода научная попытка на этомъ поприщѣ принесетъ нѣкоторую пользу. Что касается до односторонности взгляда—односторонности которой всякій ожидать можетъ, и даже долженъ, отъ артистовъ, берущихся за критику,—то на это можно возразить, что никто не мѣшаетъ другому артисту проводить другого рода взгляды, хотя бы тоже односторонніе: по крайней-мѣрѣ, артистъ-критикъ даетъ возможность имъ пользоваться. Слѣдовательно, если я, съ своей стороны, провожу такую-то идею, мысль, то очень бы желалъ, чтобы чрезъ нѣсколько дней другой говорилъ о томъ же самомъ предметѣ. Онъ бы, можетъ быть, говорилъ въ томъ же смыслѣ, а, можетъ, и въ противоположномъ... Рѣшившись такимъ образомъ проводить мысль по этому предмету,—рѣшившись, нисколько не скрывая, что взглядъ на этотъ предметъ принадлежитъ исключительно мнѣ, я, вмѣстѣ съ тѣмъ, позволю себѣ сказать прямо, что точка зрѣнія—одна, оставшаяся до сихъ поръ всего менѣе развитою—по моимъ понятіямъ, именно та: что музыка вовсе не есть универсальный, вселенскій языкъ, которымъ хотятъ сдѣлать ее многіе иностранные писатели. По моему мнѣнію, музыка также, какъ и всякій другой человѣческій языкъ, должна быть неразлучна съ народомъ, съ почвою этого народа, съ его историческимъ развитіемъ. Критики говорятъ о музыкѣ французской, нѣмецкой, италіанской, со временемъ будутъ говорить о музыкѣ русской... Притомъ, если бы въ музыкѣ было то противоположное свойство, о

*) Напечатана въ брошюрѣ А. Н. Сѣровъ (Матеріалы къ біографіи). СПБ. 1889 г.

которомъ толкуютъ,—свойство универсальности, даже богатое своими послѣдствіями, то народная музыка исчезла бы. Напротивъ, въ народѣ, т. е. въ простомъ, мы видимъ сердце музыки въ образѣ народныхъ пѣсенъ. Музыка строго-народная видоизмѣняется въ переложеніи, но не исчезаетъ, не дѣлается всеобщею, а сохраняетъ то, что именно придаетъ ученое названіе музыки италіанской, французской, нѣмецкой, а въ будущемъ придастъ и русской,—сохраняетъ все, что обусловливаетъ влеченіемъ историческаго развитія факта. Взглянувъ, что сдѣлано по оперѣ въ Россіи, мы увидимъ, что (какъ я и говорилъ въ прошлый разъ) до Глинки сдѣлано было чрезвычайно мало. Репертуаръ, какъ вамъ извѣстно, состоялъ изъ нѣсколькихъ оперъ Кавоса, не достигшихъ настоящаго значенія по неразвитости задуманнаго характера, по неразвитости стиля, который композиторъ хотѣлъ придать русской оперѣ; словомъ—по недозрѣлости русскаго элемента. Была еще опера Верстовскаго «Аскольдова могила»; но мы видѣли, что въ русскомъ обществѣ было мало понятія для того, что сдѣлаться истиннымъ русскимъ музыкантомъ; общество было слишкомъ мало образовано для музыки съ геніальными задатками, такъ что, при всемъ богатствѣ мелодій, при всѣхъ хорошихъ задаткахъ вообще, характеръ русскій все-таки остается громадно-водевильнымъ. Замѣчательно, что въ одно время съ «Аскольдовой могилой» явилось крупное, капитальное произведеніе русской музыки—опера «Жизнь за Царя». Творецъ этой оперы былъ извѣстенъ въ С.-Петербургѣ, какъ авторъ многихъ романсовъ, имѣвшихъ тогда большой ходъ въ высшемъ обществѣ. Глинка—мелодистъ, чрезвычайно значительный на этомъ поприщѣ; какъ салонный пѣвецъ, чрезвычайно хорошо владѣлъ стилемъ романса и умѣлъ угодить публикѣ. Его романсы тогда раскупались на расхватъ, но никто не ожидалъ отъ сочинителя этихъ романсовъ большой оперы въ такомъ серьезномъ стилѣ, какъ «Жизнь за Царя». Это былъ полный сюрпризъ для петербургской публики и сюрпризъ для всей Россіи и искусства. Глинка, много лѣтъ до созданія этой оперы, помышлялъ именно о русскомъ оперномъ стилѣ. Идеалъ, какъ всегда въ русскомъ искусствѣ, зарождался въ очень неясныхъ чертахъ, подъ вліяніемъ многихъ элементовъ, совершенно ему чуждыхъ. Работая надъ своими романсами, онъ понималъ мелодію, какъ главную музыкальную жилу всего музыкальнаго искусства, но, покоряясь отчасти италіанской формѣ, Глинка очень неясно могъ сознавать потребность русской мелодіи. Въ 1836 или, вѣрнѣе, въ тридцатыхъ годахъ, его идеалъ не былъ еще уясненъ; онъ подражалъ иностраннымъ образцамъ и, проникнутый ими, не могъ вполнѣ чувствовать, что по нимъ невозможно созданіе русской оперы. Но хотя и подражалъ иностранцамъ, Глинка настолько понималъ особенности русскаго характера, что опера, перенесенная прямо съ иностранной почвы на русскую, не могла удовлетворять его идеалу. Глинка чувствовалъ, что сдѣлаетъ громадный шагъ, если ему сколько-нибудь удастся придать оперной музыкѣ поворотъ, похожій на наши народные напѣвы, и хотѣлъ придать этотъ поворотъ не только въ главныхъ частяхъ оперы, но и въ

малѣйшихъ речитативахъ. Сознать громадность этого шага можно только чрезъ сравненіе. Мы видѣли, что до сихъ поръ всякій, кто писалъ музыку въ русской драмѣ, бралъ за образецъ драму иностранную, стиль иностранный. Оперы серьезныя или комическія большею частію обходились у русскихъ авторовъ безъ речитативовъ, музыкальные мотивы нанизывались одинъ къ другому, среди, такъ называемыхъ, діалоговъ, т. е. въ формахъ французской комической оперы, или въ формахъ нѣмецкой; эта форма была гораздо удобнѣе и для композитора и для публики; такъ писалъ Кавосъ, такъ писалъ Верстовскій. Задумать серьозную русскую оперу въ формахъ лирической оперы, широкую, большую по размѣру, по стилю похожую на большую нѣмецкую—«Эвріанта», или французскую—«Робертъ», это было опять-таки смѣлый шагъ! Глинка могъ опасаться, что большинство русской публики найдетъ этотъ родъ неподходящимъ къ русской музыкѣ и слишкомъ тяжеловѣснымъ для русскихъ романсовъ. Тѣмъ не менѣе, онъ, не останавливаясь, шелъ своей дорогой, повинуясь влеченію своего генія. Глинка всего больше чувствовалъ родственное участіе и любилъ музыку Моцарта; музыкально-оперное чувство пробудилъ въ немъ Бетховенъ, а чрезъ него Керубини, особенно въ «Водовозѣ».

Отъ него лично, отъ Глинки, я слышалъ, что онъ считалъ Моцарта не такимъ великимъ драматургомъ, какъ его считаютъ многіе. Для насъ это признаніе важно въ томъ отношеніи, что мы видимъ въ немъ внутреннее стремленіе великаго таланта художника; важно тѣмъ, что передъ нами открывается процессъ творчества перваго нашего геніальнаго композитора. Въ 30-хъ годахъ не у многихъ было разумѣніе драматической музыки; ее понимали не иначе, какъ въ стилѣ Моцарта, и всякій, судившій о музыкѣ, считалъ Моцарта за величайшій образецъ操 опернаго дѣла, а уклоненія отъ его стиля—за уклоненія отъ драматизма. Вообще, какъ я замѣтилъ, Глинка рѣшился дать прямой поворотъ музыкально-драматическому дѣлу и придалъ своему творчеству необычайно-оригинальный характеръ. Съ самыхъ первыхъ звуковъ увертюры, съ самаго перваго хора, съ первыхъ речитативовъ въ оперѣ «Жизнь за Царя», для тогдашнихъ слушателей все было поразительно—ново. Много лѣтъ пройдетъ, а «Жизнь за Царя» будетъ свидѣтельствомъ того, что она—первая истинно-русская опера, поразившая свѣжестью, блескомъ музыкальной фактуры, силою яркой оркестровки,—общимъ одобреніемъ въ сравненіи со всѣми произведеніями музыкальнаго искусства. Если сопоставить «Жизнь за Царя» со всѣмъ, что до нея было написано въ русскомъ оперномъ дѣлѣ, сопоставленіе будетъ не только выгодно для Глинки, но почти невозможно: это тоже, что ребяческія попытки нарисовать лошадку, человѣчка и—картина Брюлова. Я ничего не преувеличиваю въ этомъ сравненіи, потому что безмѣрное разстояніе отдѣляетъ оперу Глинки отъ оперы Верстовскаго. Надо замѣтить, что въ первое представленіе опера была блистательно обставлена. Исполнитель главной роли, Осипъ Аѳанасьевичъ Петровъ, всѣмъ здѣсь присутствующимъ, всѣмъ жителямъ С.-Петербурга и многимъ жителямъ Россіи,—

слишкомъ хорошо извѣстенъ какъ драматическій пѣвецъ. Слѣдовательно, можно было довѣряться, что роль въ надежныхъ рукахъ. Но мы не знаемъ другого главнаго дѣятеля успѣха; это контральто, г-жу Воробьеву (впослѣдствіи супруга Осипа Аѳанасьевича Петрова), исполнявшую роль Вани. Всѣмъ, кто слышалъ «Жизнь за Царя» (а кто ее не слышалъ?), извѣстно, что главнѣйшая ея привлекательность—это знаменитая роль Вани. Въ безподобномъ, полномъ чувства исполненіи г-жи Воробьевой, эта роль стала любимою во всей оперѣ и пріобрѣла общую симпатію публики до такой степени, что какъ будто вся опера сосредоточивается въ аріи Вани. Вмѣстѣ съ тѣмъ, это отчасти показываетъ и направленіе публики: кромѣ мелодій, публика ничего и знать не хотѣла, и притомъ мелодій такихъ, которыя тотчасъ же залегаютъ въ душу. Въ наше время, многіе противъ такого рода оперной музыки; теперь намъ и многимъ изъ публики въ «Жизни за Царя» многіе мотивы покажутся нѣсколько рутинными, но тогда рутинное—то что отзывалось италіанщиной, это именно и нравилось больше всего, и было залогомъ громаднаго успѣха. Еще одна сторона успѣха: блестящій польскій балъ втораго дѣйствія. Самъ Глинка на него разсчитывалъ и придавалъ ему значеніе больше, чемъ есть въ сущности. Никто, никогда не думалъ предполагать въ польскомъ балѣ ту серьозную, драматическую мысль, для которой онъ былъ написанъ и до сихъ поръ этотъ праздникъ кажется вставнымъ, эпизодомъ. Не совсѣмъ удачный выходъ, не совсѣмъ ловкая постановка,—и весь интересъ втораго акта сосредоточится на блестящемъ танцѣ, на одной мазуркѣ, долженствующей выражать польскій элементъ, и съ перваго представленія до настоящаго времени мазурка всегда повторяется. Глинка придавалъ большое значеніе польскимъ танцамъ. Кромѣ втораго акта, въ оперѣ нѣтъ больше ничего польскаго, потому что Глинка не имѣлъ данныхъ для характеристики польскаго элемента. Преувеличенныя нападки тогдашняго журнальнаго борзописца Булгарина въ его «Сѣверной Пчелѣ» довольно много повредили Глинкѣ въ нѣкоторыхъ слояхъ общества. Я не стану разбирать подробно характеръ оперы «Жизнь за Царя»—это завело бы слишкомъ далеко и заняло бы пять-шесть лекцій, а только замѣчу, что сцена въ лѣсу, весьма долго занимавшая воображеніе Глинки ранѣе нежели онъ приступилъ къ оперѣ, эта сцена придала чрезвычайную важность выраженію музыкальному и сценическому, и дѣйствительно обстановка лѣса, снѣжная вьюга, мятель въ дремучемъ лѣсу, выражены въ музыкѣ превосходно. Это своего рода картины, музыкальная живопись, какъ у Вебера въ его «Волчьей Долинѣ»; это реализмъ въ музыкѣ. До изученія Вебера, Глинка и не помышлялъ о возможности ландшафтной музыки; слѣдовательно это было огромное завоеваніе для нашего музыкальнаго искусства.

Въ наше время національный колоритъ воцарился до такой степени, вошелъ такъ глубоко, что безъ этихъ условій мы себѣ не можемъ представить драматической музыки; но не то было до 1836 года. Какъ я уже замѣтилъ, весь этотъ переворотъ въ оперномъ дѣлѣ въ то время не такъ легко могъ со-

вершиться. Громадность и колоссальный размахъ хора въ эпилогѣ «Славься», дѣлаясь все больше и больше извѣстными, стали въ наше время, такъ сказать, русскимъ общественнымъ достояніемъ. Гимнъ *Славься*—истинно русскій, больше русскій нежели извѣстный Львова, на слова Жуковскаго «Боже Царя храни», и, безъ сомнѣнія, Глинка заслуживаетъ этой извѣстности. Но, именно вслѣдствіе своей оригинальности, колоссальный размахъ этого хора въ эпилогѣ не былъ оцѣненъ въ первое представленіе и долго потомъ. Но что говорить о далекомъ прошломъ, когда въ наше время, среди образованныхъ русскихъ музыкантовъ, я недавно встрѣтилъ противниковъ этого удивительнаго произведенія. Я встрѣтилъ мнѣніе, будто тутъ Глинка черезчуръ злоупотреблялъ басами; а интересъ этаго момента чудовищный!..

Всякій, сколько-нибудь понимающій музыку, непремѣнно сознается, что едва ли не тутъ зачатокъ, основаніе русскаго хора, все выраженіе русской народности. Нигдѣ лучше не выражено народное ликованіе: это самый яркій моментъ. Мастерскими ударами колоколовъ, подъ глухой сливающійся гулъ народнаго хора, неподрожаемо выражена картина народнаго ликованья. Ничего подобнаго мы не встрѣчаемъ ни въ одной оперѣ! Сколько, слѣдовательно, новаго внесъ въ искусство Глинка своей оперой «Жизнь за Царя»! Что-бы ни говорили всякій разъ, когда дѣло дойдетъ до серьезнаго: исторія русской музыки совершилась въ этомъ переворотѣ и съ тѣхъ поръ музыка въ Россіи на совершенно новой дорогѣ. Не смотря на то, что «Жизнь за Царя» въ первое время не была вполнѣ понята, всѣ ожидали дальнѣйшихъ плодовъ творчества отъ композитора, который сразу сталъ такъ высоко во мнѣніи публики.

Глинка долго заставилъ ждать. «Жизнь за Царя», была дана 27 ноября 1836 года; прошло ровно 6-ть лѣтъ послѣ этого событія,—именно 27 ноября 1842 г. явилась другая опера Глинки «Русланъ и Людмила». Много ходило толковъ въ Петербургѣ о томъ, что Глинка пишетъ оперу на сюжетъ Пушкина—на поэму особенно любимую. Всѣмъ моимъ слушателямъ извѣстно содержаніе и я не стану о немъ распространяться. Извѣстно также, что я не буду на сторонѣ оперы «Русланъ и Людмила». Много я писалъ объ этомъ предметѣ, именно съ этой точки зрѣнія, что смотрю на эту оперу какъ на превосходную партитуру, вполнѣ достойную изученія, но какъ на произведеніе сценически слабое, которое, слѣдовательно, никогда не можетъ идти въ сравненіе съ оперою «Жизнь за Царя». Складъ оперы «Русланъ и Людмила» мнѣ кажется ложнымъ.

Какъ извѣстно поэма «Русланъ и Людмила» есть шалость Пушкина: подражаніе поэзіи Аріосто. Она выигрываетъ игривыми картинками; сколько въ ней переходовъ отъ одного предмета къ другому! выигрываетъ больше мастерскими стихами, нежели полнотой и глубиной внутренняго содержанія и еще менѣе—народностью. Задачи сколько-нибудь серьезной у Пушкина не было. Въ прологѣ мы видимъ больше національнаго чувства нежели во всей остальной поэмѣ. Подражаніе италіанскому образцу видно во всемъ. Изъ рус-

скихъ сказокъ взяты только кое-какія имена, приставленныя къ искаженнымъ событіямъ. За сюжетъ подобнаго рода было-бы опасно браться композитору развивающему національную оперу; въ то время этого не понимали. Въ наше время Глинку отговорили-бы отъ такой работы, но современники напротивъ поощряли, и у Глинки вышелъ совершенный разладъ музыки съ характеромъ поэмы. Онъ взялъ сюжетъ съ серьозной, больше драматической, трагической или эпической стороны. Онъ совсѣмъ упустилъ изъ вида духъ Пушкинской поэмы. Если бы въ своей оперѣ Глинка держался духа Пушкинской поэмы, опера вышла-бы въ своемъ родѣ блестящая и во всякомъ случаѣ веселая, игривая, комическая. При складѣ, который придалъ своей оперѣ Глинка, держась въ высокомъ настроеніи пріемовъ, поворотъ къ русскому комизму, требующему простоты, былъ хотя и высоко музыкаленъ, но съ сильной примѣсью монотонности съ большимъ вредомъ для сцены. Одинъ изъ Пушкинскихъ героевъ хозарскій князекъ Ратмиръ, увезъ плѣнницу... Виновата въ этомъ была опять Анна Яковлевна Петрова, на голосъ которой расчитывалъ Глинка (№ 8 речитативъ оперы). Во всякомъ случаѣ расчетъ былъ не совсѣмъ вѣрный; Глинка увлекся прелестью голоса г-жи Петровой и это привело къ плачевному результату, потому что вскорѣ послѣ перваго представленія роль Анны Яковлевны Петровой была передана другой пѣвицѣ и Глинка больше не слышалъ своего Ратмира въ полномъ блескѣ,—и не видѣлъ его полнаго впечатлѣнія на публику. Все остальное въ этой оперѣ пожертвовано Глинкой эффектамъ чисто музыкальнымъ, оркестровымъ: мастерскому веденію хоровъ и ансамблей. Мы, русскіе, теперь уже четверть вѣка наслаждаемся оперой, часто не заботясь о неуклюжести пьесы. Многіе изъ нашихъ господъ музыкантовъ думали, что стоитъ перевести «Руслана» на нѣмецкій языкъ, и «Русланъ» приведетъ въ восторгъ всю нѣмецкую публику, станетъ наряду съ первыми европейскими операми. Большое заблужденіе, потому что, какъ только въ этой оперѣ замѣтили на первыхъ порахъ преобладаніе рутинныхъ арій— то отвернулись отъ нее. Что касается до красотъ «Руслана», то разбирать ихъ мимоходомъ нельзя; пришлось-бы прочесть цѣлую лекцію: красоты-первоклассныя, и тамъ ихъ много. Какъ партитура, это образовое произведеніе для каждаго русскаго художника имѣетъ капитальное значеніе въ искусствѣ; но какъ пьеса она слаба и едва ли продержится на сценѣ долгое время... Время оправдаетъ мои слова. Объ этомъ можно только жалѣть, потому-что музыкальныя красоты «Руслана» колосальны. Въ выборѣ сюжета послѣ «Жизнь за Царя» Глинка показался намъ съ другой стороны; сталъ какъ будто другимъ человѣкомъ. При появленіи оперы «Русланъ и Людмила», многіе протестовали противъ нея за то, что въ ней много германской учености (какъ тогда называли), за то, что опера не во вкусѣ Верстовскаго, или романсовъ Вани...

Съ тѣхъ поръ музыка въ Россіи сдѣлала значительные успѣхи, но опера «Русланъ и Людмила» и до сихъ поръ не пользуется симпатіей публики и

врядъ-ли будетъ пользоваться. Въ длинномъ антрактѣ между созданіемъ этихъ оперъ—«Жизнь за Царя» и «Русланъ и Людмила»—другіе композиторы молчали. Прошло много лѣтъ послѣ появленія Руслана съ его своеобразностью и все не явилось ни одного сколько нибудь замѣчательнаго композитора. Наконецъ въ 1856 г. дана была опера Даргомыжскаго на сюжетъ Пушкина—«Русалка». Сюжетъ чрезвычайно счастливо выбранный. Въ немъ все: глубокій драматизмъ, примѣсь фантастическаго элемента, чрезвычайно граціозное сплетеніе, а главное—поэзія.

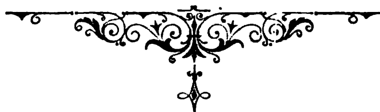
Когда читаешь поэму Пушкина «Русалка», читаешь внимательно, въ нѣкоторомъ музыкальномъ настроеніи, воображенію представляется, что весь этотъ текстъ небольше, какъ сюжетъ для оперы, что именно съ этою цѣлью поэтъ набросалъ свои мастерскіе стихи, потому что въ отношеніи условій драматургіи—«Русалка» представляетъ сцены болѣе эскизныя, набросанныя, слегка очерченныя, тѣмъ болѣе еще, что мы не знаемъ, какъ бы самъ Пушкинъ кончилъ эту пьесу. Прелесть сюжета чрезвычайно заманчива; но первымъ условіемъ для полноты выраженія задачи долженъ быть талантъ драматическій, фотографическій.—Авторъ «Русалки» обладаетъ необыкновеннымъ талантомъ драматической выразительности, особенно въ речитативахъ. Это его главная заслуга, главная сторона его дѣятельности. Въ отношеніи формы арій онъ слабъ; держится прежней рутины, такъ, по крайней мѣрѣ, выказался онъ въ «Русалкѣ». Теперь можетъ быть онъ отступился отъ этого мнѣнія, даже можетъ быть самъ стѣсняется этими условіями... Въ оркестровкѣ онъ нерѣдко впадаетъ въ мелкую разработку, во многихъ частяхъ оперы его стиль прелестенъ; но именно отъ этой миніатюрности мельчаетъ и становится утомителенъ для слушателей, т. е. надо сильно вслушиваться въ тонкости, въ подробности, отчего улетаетъ общее впечатлѣніе. При этомъ слушатель не долженъ забывать развитія музыкальной идеи. Подъ вліяніемъ этого направленія, авторъ «Русалки» любитъ запутываться въ модуляціяхъ и невольно вредитъ общему впечатлѣнію. Но, во всякомъ случаѣ, драматическая сторона «Русалки» выражена прекрасно. Другая сторона сюжета именно фотографическая, необходимая для сцены выражена чрезвычайно слабо. Можно прямо сказать, что въ этомъ отношеніи у Даргомыжскаго нѣтъ таланта.

Вы видите, если вамъ случалось слышать эту оперу, что она полнаго музыкальнаго впечатлѣнія дать не можетъ. Отдѣльныя партіи «Русалки» блѣдны, неэффектны и рутинны. Въ хорахъ, ансамбляхъ и речитативахъ, напротивъ, авторъ доходитъ до вѣрнаго драматическаго выраженія жизни, часто, особенно въ речитативахъ, съ полнымъ размахомъ русскаго элемента, не только мѣстами, потому что въ общемъ онъ нерѣдко уклоняется, пишетъ музыку условную, такъ называемую полу-французскую, иногда полу-нѣмецкую и доходитъ до рабскаго подражанія Веберу. Не надо также забывать, что Даргомыжскій при отсутствіи такого сильнаго и самостоятельнаго таланта, какъ у Глинки, невольно долженъ былъ идти по стопамъ великаго преобразователя

русской оперы, слѣдовательно долженъ былъ выступить подражаніемъ. Во многихъ тріо, дуэтахъ, слишкомъ ярко выступаютъ образцы Глинки; но въ речитативахъ, которые превосходятъ речитативы самого Глинки, Даргомыжскій является совсѣмъ новымъ мастеромъ русскаго опернаго дѣла и тутъ, въ свою очередь, становится образцомъ. Главное въ чемъ можно упрекнуть «Русалку» и стиль Даргомыжскаго, вообще, это въ отсутствіи стремленія къ общему впечатлѣнію, слишкомъ дробная выдѣлка, слишкомъ сильное желаніе выразить всякую едва замѣтную черту текста. Въ искусствѣ есть своя сценическая музыкальная декоративность, т. е. все, что должно быть похоже на декоративную живопись, должно быть писано широкой кистью, а не миніатюромъ. Другая причина, побудившая Даргомыжскаго близко держаться нѣмецкой рутины, это именно наклонность писать каждый номеръ отдѣльно. Эта наклонность родилась въ немъ съ давнихъ поръ: онъ воспитался на камерной музыкѣ квартетовъ. Опера не требуетъ исключительности и филигранной отдѣлки отдѣльныхъ своихъ частей, а напротивъ большой сплоченности, единства номеровъ. Авторъ не долженъ творить оперу, какъ рядъ сценъ или отрывковъ, только связанныхъ смысломъ пьесы. Авторъ долженъ заботиться о цѣломъ; въ этомъ именно и состоитъ идеалъ драмы; сцена должна идти свободнымъ теченіемъ. Публика находится подъ впечатлѣніемъ музыкально драматическимъ только тогда и тамъ, гдѣ композиторъ угощаетъ ее чѣмъ-нибудь цѣльнымъ, стройнымъ, а не отрывками; такова напримѣръ сцена сумасшествія мельника. Очень много есть моментовъ, гдѣ Даргомыжскій дошелъ до полнаго драматизма, до полнаго слиянія задачи съ музыкальнымъ воплощеніемъ. Извѣстно до какой степени рельефна роль мельника. Ее создалъ тотъ же артистъ, который создалъ роль Сусанина. Безъ Петрова «Русалка» никогда не можетъ имѣть успѣха, потому что предъ ролью мельника всѣ остальныя роли блѣднѣютъ, а красивые хоры и речитативы не выкупятъ. «Русалка» не представляетъ собою оперы истинно русской, не составляетъ явленія особенно крупнаго; въ ней Даргомыжскій явился единственно подражателемъ Глинки. Вмѣстѣ съ тѣмъ, эта опера показываетъ, что идя такимъ путемъ едва-ли можно принести пользу русской оперѣ. Уже ясно, что не смотря на громадный успѣхъ «Русалки», публика начинаетъ понимать, что такое рутина, начинаетъ сознавать, что есть возможность инымъ способомъ утвердить идеалъ музыкальной драмы. Во всякомъ случаѣ за Даргомыжскимъ останется благородное стремленіе къ истинѣ въ искусствѣ; высокое стремленіе къ идеалу музыкальной драмы. Эти слова слишкомъ часто повторялись во всѣхъ моихъ трехъ лекціяхъ. Нечего распространяться о томъ, что разговоры о подобныхъ предметахъ вызываютъ болѣе и болѣе нормальное мнѣніе и правильное понятіе о самомъ предметѣ. А распространеніе правильныхъ понятій утверждаетъ и правильность дѣятельности творчества... Именно изъ того, что я говорилъ, вы видите, что композиторамъ предстоитъ еще много работы, — работы именно съ цѣлью пріучить публику не требовать на сценѣ ни арій отдѣльно взятыхъ, ни эффектныхъ концертныхъ

вещей, изготовляемыхъ единственно для щегольства пѣвцовъ-исполнителей. Композиторамъ предстоитъ искать и желать общенія съ публикой въ отношеніи полноты задачъ и истины въ искусствѣ. Тогда, вмѣсто болѣе или менѣе удачныхъ подражаній, работающимъ откроется широкое поле творчества, откроется необъятный міръ для новыхъ путей искусства. Въ Даргомыжскомъ мы встрѣчаемъ больше своеобразнаго русскаго юмора, котораго нѣтъ у Глинки; а съ другой стороны въ «Жизни за Царя» намъ являются русскіе речитативы и глубочайшее стремленіе къ истинѣ. Ясный выводъ: когда-нибудь болѣе или менѣе все это осуществится на русской оперной сценѣ. Далѣе, русское искусство будетъ развиваться съ каждымъ днемъ,—и напрасно тѣ журнальные критики, которые въ нравственномъ направленіи видятъ подражаніе, напрасно полагаютъ они, будто опера можетъ идти по какой-нибудь другой дорогѣ, кромѣ этой. Другое направленіе оперы въ наше время невозможно.

Мы всѣ, сколько насъ есть, работали на этомъ поприще только подъ знаменемъ Вагнера, понимая его стремленіе къ музыкѣ и драматической истинѣ въ полномъ его примѣненіи. Опера не должна быть ни чѣмъ другимъ, какъ музыкальнымъ искусствомъ, и русская опера болѣе всѣхъ прочихъ старается придти прямо къ этому идеалу. Скоро въ Россіи водворится то, чего, можетъ быть, очень долго не дождется Германія!...



МУЗЫКА и ТЕАТРЪ.

ГАЗЕТА

спеціально-критическая

(издававшаяся А. Н. Сѣровымъ)

1867 г.

Къ читателямъ *).



Статьи по театру и по музыкѣ — вещь въ журнальномъ нашемъ мірѣ до крайности обыкновенная. У насъ очень много пишутъ именно объ этихъ предметахъ. Рѣдкій № рѣдкой газеты обходится безъ фельетона о спектакляхъ или концертахъ. Къ тысячамъ такого рода фельетоновъ въ годъ прибавить еще десятокъ другой — было бы безцѣльно.

Нѣтъ! именно въ «фельетонномъ» характерѣ статей объ искусствѣ и главная бѣда!

Загляните въ ежедневныя газеты. Вы найдете, или что фельетонистъ въ сотый разъ повторяетъ всѣмъ давно извѣстное, даже въ формѣ всѣмъ наскучившей, и все это такъ вяло, такъ безцвѣтно, что становится непривлекательно даже для самаго терпѣливаго читателя; или же другаго сорта ярый борзописецъ бойко и нахально «рекламируетъ» въ пользу своего кружка, въ непользу другихъ, причемъ, что-бы обратить на себя вниманіе публики хоть чѣмъ нибудь, выставляетъ на показъ сужденія и убѣжденія самаго дикаго, нелѣпаго свойства, перехитряя въ этомъ «кувырканьи внизъ головою» даже клоуновъ и канатныхъ плясуновъ. Статьи, похожія на истинную критику, встрѣчаются у насъ чрезвычайно не часто. По существу дѣла иначе и быть не можетъ.

Въ старину въ модѣ была поговорка, пущенная въ ходъ съ легкой руки Боало:

La critique est *aisée*, mais l'art est difficile.

Тутъ, конечно, слово «критика» принималось прямо въ смыслѣ порицанія (какъ и у насъ говорятъ: «его раскритиковали» въ пухъ и прахъ). И въ самомъ дѣлѣ нѣтъ ничего легче на свѣтѣ, какъ разбранить кого нибудь печатно, безъ малѣйшихъ доказательствъ вѣрности своихъ взглядовъ.

---

*) Музыка и Театръ, № 1.

Въ настоящемъ же, строгомъ смыслѣ, нѣтъ ничего нелѣпѣе такого убѣжденія, будто бы критика, да еще по примѣненію къ искусству «дѣло легкое!»

Больше правды было бы даже, если поговорку Боало сказать наоборотъ:

L'art est aisé, mais la critique est difficile!

Написать посредственную картину, драму, оперу—тому, кто хоть до нѣкоторой степени имѣетъ талантъ писать картины, или драмы, или оперы, написать просто, безъ притязаній, какъ Богъ на душу послалъ,—несравненно *легче*, нежели *вѣрно оцѣнить* художественное произведеніе и оцѣнку свою сдѣлать доказательною, убѣдительною въ глазахъ другихъ людей.

Способность критическая одна изъ самыхъ рѣдкихъ способностей вообще.

По Лабрюейру «Après l'esprit de discernement ce qu'il y a de plus rare au monde, ce sont les diamants et les perles *).

И это не преувеличено. Только еще добавить надобно, что кромѣ чисто-логической проницательности (Scharfsinn) и неподкупнаго безпристрастія, для критика нашего времени необходимое условіе—богатый запасъ знанія, а когда дѣло идетъ о художествѣ—развитый вкусъ, нѣжнѣйшее артистическое чутье и сочувствіе современному движенію искусства.

Вотъ, слѣдовательно, идеальный критикъ искусства и становится истиннымъ «фениксомъ», существомъ воображаемымъ, а не дѣйствительно существующимъ «въ природѣ вещей».

Присмотритесь поближе къ требованіямъ, здѣсь перечисленнымъ, и вы убѣдитесь, что многія изъ нихъ весьма трудно вяжутся одно съ другимъ.

Чтобы судить объ искусствѣ вполнѣ вѣрно, надобно самому обладать до нѣкоторой степени художническою натурою; иначе очень многое въ искусствѣ останется для критика совершенно непонятнымъ; руководимый холодной логикой, сухимъ знаніемъ, онъ отнесется къ творческой дѣятельности недовольно тепло, не съ настоящей стороны, будетъ судить о многомъ совсѣмъ косо и превратно.

Но и перевѣсъ артистической натуры въ критикѣ—опять бѣда своего рода. Артистъ слишкомъ горячъ, слишкомъ впечатлителенъ, увлекается, можетъ иногда противорѣчить самому себѣ подъ вліяніемъ минутнаго настроенія, мѣняетъ свои убѣжденія (въ частностяхъ) почти постоянно, потому что постоянно учится, развивается, наконецъ артистъ, по преимуществу, склоненъ къ личнымъ симпатіямъ и антипатіямъ, все измѣряетъ по своему идеалу (безъ этого идеала нельзя быть артистомъ, и даже нельзя толкъ знать въ искусствѣ). Все это очень далеко отъ безпристрастія, отъ невозмутимо-спокойной оцѣнки, отъ идеальныхъ условій вѣрнаго критическаго приговора.

Какъ же тутъ быть?

«Есть отчего въ отчаяніе придти!»

*) Послѣ способности критическаго различенія, самая большая рѣдкость на свѣтѣ жемчугъ и алмазы.

Помириться надо вотъ на чемъ:

Не искать въ художественной критикѣ выполненія *всѣхъ* ея идеальныхъ условій (въ чемъ же и когда вполнѣ достижимо совершенство?), а довольствоваться хоть нѣкоторыми хорошими сторонами критическаго анализа, особенно важными; требовать прежде всего *доказательности*, основанной на *историческихъ данныхъ*.

Именно этого примѣненія «исторической критики» къ дѣламъ искусства мы и не привыкли встрѣчать въ фельетонахъ ежедневныхъ нашихъ газетъ. Именно въ этомъ и чувствуется крупный пробѣлъ, котораго фельетонными статейками и пополнить невозможно.

Разсмотримъ дѣло попристальнѣе.

Возьмемъ такой примѣръ:

Предстоитъ дать отзывъ о возобновленіи на петербургской итальянской сценѣ Моцартова Донъ-Жуана или о В. Теллѣ въ Маріинскомъ театрѣ.

Рецензентъ пользуется случаемъ, чтобы порѣшить съ Моцартомъ и Россини и ихъ всесвѣтно-прославленными операми.

Мнѣніе рецензента въ сущности формулируется такъ:

«Я признаю образцовой *мелодіей восточныя* мелодіи въ оперѣ Глинки «Русланъ».

«Я признаю образцовой *гармоніей* музыку Шумана».

«Я признаю образцовой *оркестровкой* русскія «увертюры» одного моего пріятеля».

«Донъ - Жуанъ и Вильгельмъ Телль подъ эти мои идеалы не подходятъ, *ergo*: Д. Жуанъ и В. Телль оперы слабыя; Моцарта и Россини надобно поскорѣе развѣнчать изъ числа первоклассныхъ композиторовъ».

Вы воскликнете: «Помилуйте! Да этакая логика годится только въ домъ сумасшедшихъ или каррикатурный журналъ, гдѣ все надобно понимать «на выворотъ».

Вы будете совершенно правы; тѣмъ не менѣе приведенныя мною рецензіи—не выдумка, а дѣйствительно, не въ шутку, совершенно въ этомъ духѣ печатаются въ фельетонахъ одной изъ лучшихъ петербургскихъ газетъ.

Редакторъ этой газеты, принявъ сотрудникомъ такого борзописца, сначала былъ очень радъ, конечно, что первые музыкальные фельетоны этого анонима (довольно скромненькіе на первыхъ порахъ) обличали въ пишущемъ хоть какое-нибудь знакомство съ музыкальнымъ дѣломъ и выходили небезцвѣтной фельетонной болтовней (качества у насъ довольно рѣдкія). Потомъ, когда анонимъ понабрался смѣлости, редакторъ жестоко испугался крайности его музыкальныхъ приговоровъ, съ каждымъ разомъ ближе подходившихъ къ «абсурду», и въ охраненіе себя и своего здраваго смысла, редакторъ то и дѣло прибѣгалъ къ «оговоркамъ» подъ музыкальными рецензіями: «редакція хотя и не раздѣляетъ крайнихъ мнѣній г. рецензента» и т. д. Теперь, когда газета съ музыкальной стороны вошла уже въ извѣстнаго сорта «славу», бѣдный редакторъ

уже не дѣлаетъ и оговорокъ, утѣшая себя тою мыслію, вѣроятно, что для газеты недурно быть замѣченной въ публикѣ, хоть бы и съ отрицательной стороны.

Въ московскихъ журналахъ музыкальная критика не представляетъ, конечно, музыкальнаго «нигилизма», зато придерживается допотопныхъ музыкально-грамматическихъ разборовъ по генерал-басу и, слѣдовательно, выражаетъ сама собой «nihil». Тамъ, по музыкѣ, даже и такого краснорѣчія нѣтъ, какимъ блистаетъ «Современная Лѣтопись» по части «хореграфической».

Но неужели же наша публика должна довольствоваться или безцвѣтными, вялыми бюллетенями «о пѣніи такой-то», «о пьесѣ такого-то», или номенклатурой аккордовъ, или обидными для здраваго смысла «родомонтадами» какого-нибудь музыкально-критическаго Писарева?

Исторія искусства—дѣло серьезное; въ этомъ врядъ-ли многіе усомнятся.

Но развѣ «текущая» критика искусства не составляетъ, въ свою очередь, страницъ его исторіи?

За что-жъ на Россію въ 60-хъ годахъ нашего вѣка ляжетъ такая тѣнь по музыкальнымъ дѣламъ, что у насъ терпѣливо переносили полное отсутствіе истинной критики, допускали отсталое идолопоклонство (à la Oulibischef) передъ разными произвольно-выбранными кумирами, не возмущались выходящимъ изъ всѣхъ границъ глумленіемъ надъ произведеніями, громадно-знаменитыми, по праву занимающими въ развитіи искусства высоко-почетное мѣсто?

Тутъ одно спасеніе: открыть поле для *борьбы* мнѣній.

Unam in armis salutem!

Одно спасеніе: опровергать нелѣпыя убѣжденія путемъ *исторической критики*, которая не отворачивается презрительно отъ Моцарта, потому что были на свѣтѣ Бетховенъ и Шуманъ, не порицаетъ мелодій съ тирольскимъ складомъ, когда онѣ являются въ оперѣ съ альпійскимъ сюжетомъ, не возводитъ въ вѣчный незыблемый законъ красоты того, что было написано по идеалу *одного* художника, подъ вліяніемъ современныхъ ему понятій и взглядовъ, выразило собою *одинъ* фазисъ, *одну* сторону искусства...

На такомъ основаніи читатели новооткрываемой нами газеты признаютъ, я надѣюсь, полную законность перевѣса въ ней (на первое время) элемента «полемическаго».

Но полемика въ томъ смыслѣ, какъ мы ее здѣсь признаемъ необходимою, по самому свойству дѣла будетъ очень далека отъ задорной перебранки между двумя пишущими. Личному вкусу, личнымъ симпатіямъ или антипатіямъ — тутъ не мѣсто.

Союзниками съ нашей стороны будутъ *историческіе доводы*, которые сами по себѣ требуютъ изложенія совершенно спокойнаго. Мнѣнія, противъ которыхъ слѣдуетъ вооружиться—напечатаны. Угодно будетъ приверженцамъ этихъ

мнѣній (такихъ приверженцевъ, безъ сомнѣнія, не легіонъ) продолжать доказывать (!) свои убѣжденія? Милости просимъ! хоть на страницахъ нашей же газеты. Читатели увидятъ еще яснѣе, на чьей сторонѣ будетъ правда и логика.

Переходимъ къ театру.

Театральная критика въ связи съ критикою музыкальною (представленія, сочиненія, изданія *оперъ* и *полу-оперъ*) подходитъ и подъ общее заглавіе нашей газеты и подъ каждое изъ его словъ.

Но есть много случаевъ, гдѣ частичка «и» въ нашемъ заглавіи должна показать только, что въ столбцахъ этой газеты будутъ помѣщаться статьи и *по музыкѣ* и *по театру* (хотя бы и безъ взаимной связи между музыкою и драматическимъ дѣломъ).

Такимъ образомъ, въ первыхъ же №№ нашего изданію помѣщены будутъ критическіе этюды о музыкальныхъ вѣтвяхъ, отъ театра вполнѣ независимыхъ: напримѣръ, о русскихъ, а потомъ и о малороссійскихъ *народныхъ пѣсняхъ*, объ учебникахъ, изданныхъ въ недавнее время для русскихъ народныхъ школъ по части *церковнаго* пѣнія и т. д.

Съ другой стороны, будемъ помѣщать критическіе этюды о драмахъ и комедіяхъ, хотя бы и обще-извѣстныхъ, но не достаточно обсуженныхъ критически, объ отдѣльныхъ характерахъ и роляхъ въ той или другой, уже извѣстной публикѣ, пьесѣ.

Желая примѣнить каждое явленіе искусства къ русскому пониманію дѣла, къ русской публикѣ, переводнымъ статьямъ будемъ удѣлять мѣсто весьма небольшое. Даже мелкимъ заграничнымъ извѣстіямъ постараемся придать характеръ и занимательность изложеніемъ, вовсе не похожимъ на тѣ «депеши» (большею частію еще и невѣрныя), которыми, какъ удобнымъ баластомъ, наполняются иногда ²/₃ каждаго № музыкально-театральныхъ газетъ нѣмецкихъ и французскихъ.

И все-таки откровенно признаемся, что на особенно большой кругъ читателей разсчитывать и не думаемъ!

Въ каждомъ вообще дѣлѣ, сколько-нибудь «спеціальномъ», та бѣда, что оно только спеціалистамъ вполнѣ понятно, только спеціалистовъ горячо занимаетъ. Для массы читающей публики каждая «спеціальность» не привлекательна.

А въ нашемъ дѣлѣ бѣда совсѣмъ иная: именно: спеціалистовъ-то мы на врядъ-ли завербуемъ въ наши читатели!

«Les musiciens lisent peu» сказалъ еще за сотню лѣтъ назадъ Ж. Ж. Руссо, сказалъ истину, вполнѣ примѣнимую и въ наше время, во всѣхъ земляхъ.

«Никто такъ не далекъ отъ разумѣнія музыки, какъ музыканты «по ремеслу». Это сказалъ музыкантъ-нѣмецъ, Робертъ Шуманъ, сказалъ про своихъ соотечественниковъ, конечно. Для Россіи примѣненіе этой истины не поправляется ни тѣмъ, что изъ числа людей, занимающихся въ Россіи музыкою «по ремеслу», ⁹/₁₀ нѣмцы, которые даже и нашего языка не знаютъ, ни

тѣмъ, что русскіе музыканты, какъ и французскіе, о которыхъ говоритъ Руссо, страстью къ чтенію не страдаютъ. Между русскими артистами, драматическими и оперными, есть люди, съ любовью слѣдящіе за литературою и критикою, но много-ли такихъ? Все это—капля въ морѣ!

Утѣшить себя нѣсколько можно тѣмъ, съ чего я началъ вести свою нынѣшнюю рѣчь. Въ Россіи много, очень много печатается театральныхъ и музыкальныхъ фельетоновъ. Если они печатаются, то значитъ, и читаются. Не было бы спроса, не было бы и товара.

Нельзя-ли, хоть по немногу, приподнять общій фельотонный уровень стремленіемъ къ статьямъ дѣльнымъ?

Нельзя ли, чрезъ серьезный, только ничуть не сухой (педантскій) взглядъ на спеціальные предметы, приблизить ихъ къ пониманію и симпатіи не спеціалистовъ, но обще-образованныхъ людей?

Нельзя-ли, хоть мало-по-малу, пріучить публику относиться къ области музыки и театра съ тѣмъ логическимъ и просвѣщеннымъ мѣриломъ, которое въ русской литературѣ примѣняется уже десятки лѣтъ и русской литературной критикѣ сообщило такое высокое развитіе?

Для разрѣшенія этихъ вопросовъ открываемъ нашу газету.

„Русланъ" и Русланисты *).

I.

Музыкальные идеалы.

Искусство и его сознаніе, т. е. критика, дремать не могутъ. Старая аксіома, что искусство постоянно, безпрерывно *видоизмѣняется* вмѣстѣ съ жизнію племенъ человѣческихъ, должна, казалось бы, ни на секунду не ускользать отъ вниманія тѣхъ, кто судитъ, кто пишетъ объ искусствѣ. Къ сожалѣнію случается, и весьма часто, совсѣмъ на оборотъ. Область художественной критики и теперь, какъ въ былыя времена, преисполнена разнаго рода сектаторами, старовѣрами, раскольниками. Эти люди будто и знать не знаютъ, вѣдать не вѣдаютъ упомянутой аксіомы, сосредоточиваютъ весь запасъ своего сочувствія, своего разумѣнія на одномъ стилѣ, на одномъ авторѣ, на одномъ его произведеніи, возводятъ формы *этого* стиля, *этого* автора, *этого*

*) По случаю недавней постановки на чешской сценѣ, въ Прагѣ, второй оперы великаго нашего соотечественника, по случаю постоянныхъ отзывовъ объ этомъ произведеніи въ Спб. Вѣдомостяхъ, то въ видѣ полемики, то въ видѣ рекламъ, то въ видѣ бюллетеней объ оваціяхъ, то въ видѣ обстоятельныхъ отчетовъ,—довольно кстати будетъ потщательнѣе разобрать вопросъ о значеніи оперы «Русланъ и Людмила» на горизонтѣ русской музыки и оперной музыки вообще.

«Музыка и Театръ», №№ 1, 2, 4, 5, 7, 8 и 10.

произведенія въ непреложный законъ и гремятъ фанатическими проклятіями противъ артистовъ и противъ критиковъ, которые осмѣливаются смотрѣть на искусство иначе, осмѣливаются признавать въ немъ не одну, а много дорогъ, осмѣливаются любоваться не однимъ произведеніемъ, а очень многими, не исключительно однимъ художникомъ, однимъ стилемъ, а *всѣми*, дошедшими до яснаго, полнаго воплощенія своихъ идеаловъ, *всѣми* — именно вслѣдствіе этого воплощенія (т. е. силы таланта), играющими крупную роль въ исторіи развитія искусства.

Въ исторіи музыкальной критики, на каждомъ шагу, примѣры ревностныхъ изыскателей, біографовъ, выбравшихъ себѣ героемъ какого нибудь *одного* крупнаго дѣятеля и, потомъ, на всю музыку до *него и послѣ* него взирающихъ сквозь призму дѣятельности своего героя, не признающихъ никакого другаго идеала, кромѣ *его* идеаловъ, никакихъ красивыхъ формъ, кромѣ *имъ* созданныхъ, съ презрѣніемъ, съ негодованіемъ отвертывающихся *отъ всего* въ искусствѣ, что подъ эту мѣрку не подходитъ. А откуда-же эти господа взяли, что ихъ мѣрка обще-непреложная мѣрка? да и можетъ-ли такая быть въ искусствѣ? да и надобно-ли о ней заботиться?

Уже около ста лѣтъ зародилась въ мукальной критикѣ мысль порѣшать: кто именно между, творцами музыки, долженъ стоять *на самомъ первомъ мѣстѣ*.

Въ то время, когда зародилась эта несчастная идея (т. е. въ концѣ прошлаго столѣтія) на музыкальномъ горизонтѣ, для Германіи (гдѣ именно тогда, прежде другихъ земель, стали заботиться о философскихъ оцѣнкахъ искусства) сіяли имена Баха, Генделя и Глука.

Ученый музыкальный историкъ Форкель (съ большими неотъемлемыми достоинствами, но все-таки педантъ въ родѣ Готшеда и Бодмера) съ восторгомъ углубляясь въ геніальныя произведенія великаго Іоганна Себастіана Баха, оставался болѣе чѣмъ равнодушенъ къ Генделю, а противъ не менѣе великаго въ своемъ родѣ Глука, не сочувствуя ни мало атмосферѣ греческаго античнаго искусства, написалъ цѣлый томъ, сколько злобной, столько же и близорукой полемики (и тѣмъ, разумѣется, сильно повредилъ своему кредиту въ критическихъ дѣлахъ).

Въ біографіи Себастіана Баха, написанной «con amore» Форкелемъ, герой книги поставленъ, разумѣется, на высшее мѣсто, названъ прямо геніальнѣйшимъ, величайшимъ изъ композиторовъ.

Такого мнѣнія придерживаются многіе еще и теперь *). Но будутъ-ли съ этимъ мнѣніемъ согласны тѣ музыкальные критики, которые избрали себѣ героями не Баха, а другихъ великихъ композиторовъ?

*) Даже Р. Шуманъ, въ одномъ частномъ письмѣ, недавно напечатанномъ въ Allgemeine Musik. Zeit. (1867 № 1) называетъ Себастіана Баха буквально: «der grösste Componist der Welt».

Разверните книгу аббата Баини и увидите, что тамъ «первымъ въ свѣтѣ композиторомъ» называется вовсе не Бахъ, а Палестрина и при этомъ брошены въ тѣнь всѣ прочіе.

Въ книгѣ Кризандера (G. F. Händel von Chrysander) первостепеннымъ творцомъ музыки является великій современникъ Баха, Георгъ Фридрихъ Гендель.

Нашъ соотечественникъ Улыбышевъ прославился по Европѣ (трехъ-томнымъ французскимъ фельетономъ) о Моцартѣ, гдѣ всѣми силами старался доказать (?!), что *вся на свѣтѣ* музыка существовала для того только, чтобъ Моцартъ написалъ своего безсмертнаго Донъ-Жуана, первѣйшую оперу «nunc et in saecula».

Доказательство паденія послѣ Моцарта музыки вообще (въ томъ числѣ и симфонической, послѣ увертюры къ Волшебной Флейтѣ), тотъ же самый панегиристъ Моцарта, старался развить въ большомъ пасквилѣ противъ Бетховена (Beethoven, ses critiques et ses glossateurs. 1857).

Между тѣмъ и панегиристы Бетховена (а и ихъ было довольно) *никого въ свѣтѣ* не прировняютъ къ творцу недосягаемо-великихъ симфоній и, въ свою очередь, съ пренебреженіемъ смотрятъ на гайдно-моцартовскую музыку, подтруниваютъ надъ классическими «париками» Глукомъ, Бахомъ и Генделемъ, а о Палестринѣ вовсе и не разсуждаютъ.

Исключительная приверженность Форкеля къ Баху, Кризандера къ Генделю, аббата Баини къ Палестринѣ и т. д. въ сущности—близорукость антикварская, (мономанія, въ своемъ родѣ почтенная, даже трогательная, и не смотря на младенческое заблужденіе) въ общемъ ходѣ науки—дѣло полезное, если въ результатѣ даетъ изысканія, выводы, а не пустое фразерство (какъ на $^9/_{10}$ въ книгахъ, въ родѣ Улыбышевской).

Переходя въ реальную жизнь, въ видѣ «задора партій», этотъ исключительный фанатизмъ къ одному стилю, къ одному художнику достигаетъ иногда размѣровъ очень крупныхъ и, въ сущности, очень комическихъ, особенно когда каждая изъ воюющихъ сторонъ едва сознаетъ, за что именно сражается.

Знаменита въ такомъ смыслѣ война Глюкистовъ и Пиччинистовъ.

Но развѣ не то же самое, въ нѣсколько иныхъ формахъ, повторилось и въ нашъ вѣкъ въ борьбѣ партіи Спонтини и партіи Вебера въ Берлинѣ, успѣховъ Россини и успѣховъ Бетховена въ Вѣнѣ, партіи Россинистовъ и Веберистовъ по всей Европѣ (кромѣ Италіи, гдѣ Вебера и до сихъ поръ не знаютъ)? А на нашихъ глазахъ—борьба за и противъ Вагнера и Листа? Подъ ихъ знаменемъ группируется весь прогрессъ въ музыкальномъ мірѣ. «Консерваторы» прикрываются эгидою «классическаго» Мендельсона и «гарнизонъ» этотъ (увы!) слабѣетъ съ каждымъ днемъ, потому что духъ времени беретъ свое!

Что же это все доказываетъ?

Ту непреложную истину, что музыкальный вкусъ, музыкальные идеалы и

сочувствіе къ нимъ—въ постоянной зависимости отъ эпохи, отъ народности художника и его критиковъ, отъ степени развитія той или другой вѣтви искусства и его разумѣнія, подъ вліяніемъ неисчислимыхъ историческихъ причинъ.

Другая національность, другой вѣкъ и—другой фазисъ самого искусства, другой критическій взглядъ. Кажется тутъ и спорить не о чемъ. Но на практикѣ, какъ видимъ, спорятъ, да еще какъ!

Между тѣмъ стоитъ обратиться къ исторіи оперы и найдемъ всѣ пункты для вѣрной оцѣнки каждаго крупнаго явленія въ этой области.

Чѣмъ была опера до великаго Глука?

Наборомъ виртуозныхъ арій (преимущественно для пѣвцовъ сопранистовъ), чему предлогомъ служило слабое подобіе драматической интриги, всегда во вкусѣ французско-классической трагедіи и съ постоянно-мадригальнымъ, любовнымъ поворотомъ. Александръ Македонскій, Сципіонъ Африканскій, Митридатъ, кесари римскіе,—все это, разумѣется, въ пудрѣ и французскомъ костюмѣ, ворковало объясненія въ любви. Къ этому на парижской сценѣ Académie Royale de Musique» непремѣннымъ условіемъ прибавлялась пышность придворнаго зрѣлища.

Глукъ мало-по-малу отрѣшился отъ рутины. Совершилъ исполинскій шагъ въ характерности, въ выразительности, въ драматической правдѣ, особенно въ хорахъ и речитативныхъ сценахъ. Но и у него въ оперѣ «Орфей» приторная мадригальная развязка уничтожаетъ весь смыслъ миоа и всю прелесть предъидущихъ сценъ; и у него Альцеста и Адметъ въ предверіи ада размѣниваются паточными нѣжностями; и его герои и героини еще красовались въ напудренныхъ высоко-взбитыхъ парикахъ; и его Ахиллесъ и Ифигенія мѣрно выступали въ башмакахъ съ высокими красными каблуками; и его греки танцовали «passe-pied», гавоттъ и шаконну. Сообразно этому и музыка (не только въ танцахъ, но и въ аріяхъ), не смотря на всѣ достоинства, имѣетъ характеръ чего-то чинно-напыщеннаго, церемоннаго, реторически-жеманнаго: притомъ,—со стороны собственно фактуры музыкальной, Глукъ порядочно слабъ и ни въ какое сравненіе идти не можетъ съ своими великими современниками: Бахомъ и Генделемъ.

Мнѣ случилось слышать на германскихъ сценахъ двѣ лучшія, сильнѣйшія оперы великаго Глука: «Армиду» и «Ифигенію въ Тавридѣ». Многое тамъ до извѣстной степени превосходно; цѣлое—вяло, блѣдно, безцвѣтно. Оркестровки, для нынѣшняго слуха, будто и нѣтъ совсѣмъ. Но слушать эту музыку нашими, нынѣшними ушами, провѣрять ее нашими нынѣшними понятіями,—это уже большая ошибка.

Возьмемъ великаго Моцарта. Его задача, послѣ Глука, была: придать оперной фактурѣ выработанность гайдновской симфонической музыки; сблизить формы пѣвуче-итальянскія съ оркестровыми (квартетными) пріемами нѣмецкой школы; подъ вліяніемъ германской литературы свернуть съ псевдоклассической почвы на болѣе жизненную, болѣе разнообразную, изобилующую

характерами и ихъ индивидуальнымъ обликомъ. Все это совершилось блистательно, и вотъ въ чемъ неувядаемая слава творца Фиґаро, Донъ-Жуана и Волшебной Флейты.

Но развѣ оперы эти, современницы Шиллера и Гете, въ наше время не отзываются уже чѣмъ-то весьма устарѣлымъ, отжившимъ? (Музыка старѣетъ быстрѣе литературы). Развѣ мы теперь могли бы довольствоваться такими либретто? Развѣ сонатная, квартетная фактура этихъ арій, этихъ ансамблей не мелка для насъ? Развѣ эти коротенькія и вѣчно-регулярныя мелодійки, эта «менуэтность», эта однообразная, жиденькая гармонія, эта блѣдная оркестровка, это отсутствіе мѣстнаго колорита могутъ удовлетворить насъ? Тѣмъ не менѣе Донъ-Жуанъ, за многое и многое, вполнѣ достоинъ своей громадной славы. Чтобы опера эта произвела то впечатлѣніе, для котораго написана, ее надо давать на сценѣ меньше нашей михайловской, почти безъ хоровъ, и въ постановкѣ отнюдь не стремиться къ воспроизведенію испанской жизни, о чемъ Моцартъ и не думалъ (мѣстный колоритъ явился въ музыкѣ лѣтъ 30 послѣ Донъ-Жуана), а напротивъ костюмы должны быть почти современные Моцарту (какъ изъ современной ему танцовальной музыки составленъ балъ у Донъ-Жуана). Эти костюмы, эта вся внѣшность—

временъ Очаковскихъ и покоренья Крыма

будутъ какъ нельзя ближе подходить къ звукамъ, Моцартомъ созданнымъ.

Возьмемъ всесвѣтно-знаменитую оперу другаго первокласснаго художника. Возьмемъ «Фиделіо» Бетховена. Вотъ уже мы въ нашемъ столѣтіи!

Для 1805 г. драматическая задача этой пьесы могла казаться высокопоэтическою. Бетховенъ придалъ ей сильный размахъ крыльевъ своего генія. Но для насъ форма нѣмецкой оперы съ разговорами устарѣла, либретто плохо до несказанности, неловко, незанимательно. Весь 1-й актъ въ пьесѣ лишній; слабъ и по музыкѣ. Три сцены 2-го акта, въ подземельной тюрьмѣ выкупаютъ все остальное. Дѣйствіе въ Испаніи, а музыка въ нѣмецкихъ нравахъ,— это, конечно, тяготитъ *нынѣшняго* слушателя. Въ бетховенское время это было незамѣтно, потому что и вопроса о мѣстномъ колоритѣ возбуждено не было ни въ художникахъ, ни въ публикѣ. По крайней мѣрѣ въ этотъ періодъ драма, перейдя чрезъ Лессинга и Дидро́, уже на вѣки отвернулась отъ классической ходульности. Еще нѣсколько шаговъ и начнутся уже болѣе реальныя стремленія.

Во Франціи въ это время Керубини и Мегюль шли совершенно по тому же пути, что и Бетховенъ (въ своей оперѣ). Но эти скромныя, безпритязательныя музыкальныя драмы съ діалогомъ, вмѣсто сплошныхъ речитативовъ (Водовозъ, Іосифъ), въ Парижѣ давались на театрѣ комической оперы. Большая опера хранила еще глуковскія преданія классицизма, глуковскій «котурнъ» и по прежнему требовала неизмѣннымъ условіемъ пышныхъ зрѣлищъ (grand spectacle). Въ этомъ духѣ угодила всѣмъ требованіямъ «Весталка» офранцуженнаго итальянца Спонтини (1807). Эта опера «soi disant» римская,

какъ зеркало отражала въ себѣ характеръ наполеоновской эпохи. Блескъ, парадность, хвастливые марши и посреди этого — сантиментальность аффектированная, жеманная, размѣренная. Внутреннее чувство въ отсутствіи. Музыка Спонтини невыразимо бѣдна формами; мелодія и гармонія самыя казенныя, фактуры почти никакой нѣтъ, речитативъ реторическій. Но знаніе сценическихъ и оркестровыхъ эффектовъ большое. Вотъ въ чемъ и тайна громаднаго успѣха. Вотъ въ чемъ «образцовая» сторона «Весталки» и ея стиля для послѣдующаго развитія оперы. Это уже не Глукъ, не Керубини. Это эффектность новѣйшаго времени. Въ послѣдующихъ операхъ (Кортецъ, Олимпія) Спонтини стремился положительно къ яркому историческому колориту. Но тутъ на горизонтѣ являются два свѣтила, затмившія славу Спонтини—Россини и Веберъ. Побѣда за побѣдой молодаго маэстро въ театрахъ Италіи заставила и парижанъ, въ свою очередь, пожелать, чтобы любимецъ итальянской публики сталъ работать для столицы Франціи,—залогъ всесвѣтной славы. Совсѣмъ во вкусѣ спонтиніевской пышности, но съ несравненно большею музыкальностью, Россини передѣлалъ для Парижа своего Магомета II, подъ заглавіемъ «Осада Коринѳа», и своего Моисея. Уже у Спонтини массы оркестра и хоровъ и общая грандіозность, во вкусѣ «классическихъ» картинъ исторической живописи играютъ важную роль. Въ парижскихъ операхъ Россини эти массы усилены до оглушительности. Силы оркестровки, противъ Моцартовой, теперь уже разрослись болѣе чѣмъ вчетверо. На Россиніевскую оркестровку, въ свою очередь, имѣла большое вліяніе и нѣмецкая симфоническая музыка, подъ перомъ гиганта Бетховена. Кромѣ массъ, Россини щеголялъ еще блестящею виртуозностью колоратурныхъ арій и дуэтовъ. И только. Сюжетъ былъ для него дѣломъ небольшой важности. На итальянской почвѣ, реформа Глука корней не пустила. Итальянцы продолжали прежде всего имѣть въ виду «вокальную» красоту.

Между тѣмъ въ Германіи, на романтико-фантастической почвѣ того времени, подъ вліяніемъ Тика, Новалиса, Гофмана, Ламотъ-Фуке, разцвѣла нѣжная, задумчивая, чарующая муза Вебера.

Съ его «Фрейшюца» начинается истинно германская опера, которой на половину итальянскій маэстро Моцартъ вполнѣ создать не могъ. Во «Фрейшюцѣ» все своеобразно, все проникнуто наивною свѣжестью народной поэзіи, ароматомъ богемскихъ лѣсовъ. Съ Веберовой народно-германской оперы начинается въ исторіи музыкальной драмы новая эра,—эра мѣстнаго колорита, пейзажа въ музыкѣ, о чемъ Глукъ и Моцартъ и мечтать не могли.

Для насъ сюжетъ «Фрейшюца» черезъ-чуръ наивенъ, ребячески-сказоченъ, формы «Singspiel» (нѣмецкой «оперетты» съ разговорами) — мелковаты, оркестровка, мѣстами, не довольно рельефна; но все-таки эта опера и теперь (съ 1821 г.) слушается съ большимъ наслажденіемъ. Шагъ исполинскій по совершенно новой дорогѣ.

Вліяніе этой оперы было громадно на всю просвѣщенную по музыкѣ

Европу. Вліяніе это вскорѣ отразилось, какъ увидимъ, и на парижскихъ композиторахъ.

Но могучее творчество Вебера на «Фрейшюцѣ» не остановилось. По натурѣ болѣе «лирикъ», чѣмъ драматикъ, Веберъ однако созналъ всю необходимость служенія на оперной сценѣ серьезно-драматическому направленію и сдѣлалъ, съ этой стороны, опять исполинскій шагъ въ своей «Эвріантѣ». Основа пьесы жалка до смѣшнаго, взглядъ 20-хъ годовъ на рыцарски-сентиментальную поэзію доходитъ здѣсь до каррикатурности. Между тѣмъ музыка Вебера блеститъ новизною всего поворота; такого тѣснаго сплоченія звуковъ съ драмою до малѣйшихъ изгибовъ речитатива никогда прежде не слыхано. Общій колоритъ оперы передаетъ характеръ романтическаго рыцарства неподражаемо прекрасно. Такія краски, такія формы,—истинное завоеваніе для искусства и «Эвріанта» дѣйствительно становится родоначальницею новѣйшаго историко-драматическаго направленія на оперной сценѣ.

На закатѣ своей краткой жизни, уже больной, Веберъ, богатый изобрѣтеніемъ какъ Крезъ, создалъ еще оперу, опять въ новомъ, небываломъ характерѣ—«Оберона» (1826 г.). Самый заказъ (изъ Лондона) требовалъ прежде всего: разнообразія сценическихъ картинъ; драматизма въ ткани пьесы почти не требовалось. Веберу стоило остаться вѣрнымъ своей натурѣ, чтобы лирическія вдохновенія обрамить очаровательнѣйшимъ колоритомъ. Востокъ, съ его капризно-яркими красотами и эльфы, цѣликомъ взятые изъ Шекспирова «Сна въ лѣтнюю ночь», какое поле для кисти Вебера! Здѣсь онъ опять нововводитель, творецъ въ полномъ смыслѣ. Восточный колоритъ до «Оберона» въ музыкѣ являлся только съ каррикатурной стороны (напр. у Моцарта въ «Entführung», у Бетховена въ «Ruines d'Athènes»). Съ этихъ поръ поэзія Востока усвоилась на оперной сценѣ. Мендельсонъ въ своихъ эльфахъ (Sommernachtstraum) только продолжалъ идти по стезѣ, указанной—Веберомъ.

Во всей исторіи оперы тотчасъ за творцомъ «Фрейшюца», «Эвріанты» и «Оберона» и надолго—послѣ—«Веберовское» вліяніе на каждомъ шагу.

Почти при жизни Вебера, обворожаетъ парижанъ опера высоко-даровитаго Обера «Нѣмая въ Портичи», гдѣ французская декоративность и любовь къ массамъ на сценѣ, все-таки подъ прямымъ вліяніемъ Вебера, со стороны яркихъ красокъ и народныхъ, даже простонародныхъ мелодій (чему прежде на сцену большой оперы было трудно попасть). Опера эта, съ своимъ кипучимъ сюжетомъ, явилась въ 1828 г. на волканически-революціонной парижской почвѣ, будто провозвѣстницей событій 1830 г. Народныя сцены возмущенія на неаполитанскомъ рынкѣ, громовымъ дѣйствіемъ на толпу, заставили композиторовъ и либреттистовъ искать сюжетовъ «въ такомъ родѣ». И вотъ, не дальше, какъ въ 1829 г. является на парижской сценѣ, заимствованный изъ Шиллеровой трагедіи, «Вильгельмъ Телль». Формы большой оперы Спонтиніевской, пересозданныя творцомъ «Моисея», плюсъ: кипучесть народныхъ массъ, какъ въ оперѣ «Нѣмая», плюсъ: Веберовская палитра въ отношеніи

альпійскаго колорита—вотъ главные ингредіенты новаго, высшаго (и послѣдняго) созданія Россини. Съ такими данными могла ли эта опера не быть крупнымъ явленіемъ, могла ли не дѣйствовать на публику *)?

Гораздо выпуклѣе, ярче выступаетъ вліяніе Вебера на другомъ композиторѣ (его сверстникѣ и товарищѣ по ученью), на Мейерберѣ.

Подражая Россини въ Италіи, онъ не могъ достичь замѣчательнаго успѣха. Избравъ новою ареной Парижъ, онъ созналъ, что залогомъ крупной побѣды должны быть оперы съ амальгамою изъ стиля Россиніевской «Grand opéra», съ многими еще болѣе близкими, прямыми заимствованіями изъ Вебера.

Явился «Робертъ дьяволъ» (1831 г.), котораго даже сюжетъ — тотъ же «Фрейшюцъ», только перенесенный на средневѣковую рыцарскую почву и облеченный въ парижскую пышность и декоративность.

Въ «Гугенотахъ» (1836 г.) ясно вліяніе съ одной стороны «В. Теля» (въ сценѣ заговора); съ другой вліяніе «Эвріанты» (драматическія изгибы сплошь, романсъ Рауля, многое въ женскихъ роляхъ, входъ царедворцевъ и т. д.). Но, разумѣется, есть что-то новое въ общемъ поворотѣ. И вотъ именно это новое, этотъ характеръ эффектной исторической картины, съ реализмомъ, до того небывалымъ (напр. весь III актъ съ подробностями народныхъ сценъ) — громадная заслуга Мейербера.

Мейерберъ — не Глюкъ, не Моцартъ, не Россини, не Веберъ, но свое сдѣлалъ. Его «музыка» новаго ничего въ искусство не внесла, но послѣ его «оперъ» возвратъ къ прежней оперной фактурѣ сталъ положительно невозможнымъ.

Но и на Мейерберѣ искусство, конечно, не остановилось. На комъ и когда оно останавливалось?

Какой идеалъ большой оперы долженъ былъ господствовать въ сороковыхъ и пятидесятыхъ годахъ нашего столѣтія?

Соображаясь съ общимъ историческимъ ходомъ искусства, можно сдѣлать отвѣтъ «à priori»:

«Развитіе того, что начато Веберомъ и Мейерберомъ на поприщѣ музыкальной драмы, развитіе подъ вліяніемъ большаго и большаго *реализма* въ мысли, въ пріемахъ и колоритѣ, подъ вліяніемъ всего, что создалось въ другихъ областяхъ музыки».

Улучшимъ, въ идеѣ, стиль Мейерберовой музыки, пропитаемъ ее болѣе серьезными стремленіями, очистимъ ее отъ шарлатанскихъ уловокъ, разсчитанныхъ на грубый вкусъ парижской толпы, пропитаемъ ее задушевностью Вебера, фактурой Мендельсона, оркестровыми нововведеніями Берліоза, тонкими декламаціонно-мелодическими пріемами Фр. Шуберта, Шопена и Шумана и вотъ—почти портретъ Рихарда Вагнера. «C'est du Meyerbeer spiritualisé», говорили парижане въ 1861 г. объ Тангейзерѣ.

Вагнера прославили «реформаторомъ» оперы, *создателемъ музыкальной*

*) Къ «В. Теллю» и приговору надъ нимъ еще вернемся въ особомъ этюдѣ.

драмы новѣйшаго времени. Это и справедливо отчасти, потому что—какъ новый Глукъ — онъ наклонилъ оперу къ служенію *болѣе серьезнымъ*, *святымъ цѣлямъ*, нежели жертвы парижскому Ваалу (цѣль стремленій Мейербера). Но въ сущности — въ «Тангейзерѣ» и въ «Лоэнгринѣ» шагъ впередъ противъ «Эвріанты» Вебера весьма незначителенъ. Все дѣло у Вагнера еще не въ результатѣ, а только въ «стремленіяхъ» въ мысляхъ, несравненно болѣе сознательныхъ и просвѣщенныхъ.

Кто-то довольно мѣтко отозвался о Вагнерѣ: «это музыкантъ, которому страхъ хочется быть великимъ драматургомъ, и драматургъ, которому страхъ хочется быть великимъ музыкантомъ».

Но именно въ этомъ двойственномъ идеалѣ, въ этой страстной жаждѣ полнаго слiянiя «драмы съ музыкой» на оперной сценѣ—вся задача современнаго искусства.

Вагнеръ самъ постоянно и быстро развиваетея, смѣняетъ одинъ идеалъ—другимъ, т. е. дѣлаетъ «опыты», стремясь доискаться полнаго воплощенія своей мысли—«музыкальной драмы».

Онъ (въ 1843 г.) началъ съ оперы «Ріэндзи», чисто Спонтиніевско-Мейерберовской, даже съ подмѣсью тривіальной итальянщины.

«Морякъ Скиталецъ», «Тангейзеръ», «Лоенгринъ», три стадіи на пути чисто германскаго развитія оперы. Сходство съ Веберомъ и его подражателемъ Маршнеромъ на каждомъ шагу. Идеалъ ушелъ отъ «историческихъ картинъ» à la Parisienne совсѣмъ въ сторону, углубился опять въ нѣмецкій романтизмъ, нѣмецкую мечтательность (для насъ тоже уже не современную и не симпатичную), но очистился отъ грубыхъ наростовъ стиля въ «Ріэндзи».

Въ «Тристанѣ и Изольдѣ», въ «Нибелунговомъ перстнѣ» (обширной и еще неконченной тетралогіи) музыка Вагнера поразительна своею глубиною, своими чисто германскими пріемами, напоминающими то Баха, то Бетховена. Геніальность сверкаетъ на каждомъ шагу, особенно со стороны симфонической. Но есть бездна причинъ, почему эти произведенія едва-ли возможны на сценѣ. Для нихъ надобно пересоздать все, начиная отъ машиниста и кончая публикою. Требованія художника эксцентричны до-нельзя, граничатъ съ какимъ-то бредомъ. Кромѣ того уже слишкомъ пренебрежены условія пѣнія, голоса человѣческаго. Опера должна пройти и чрезъ этотъ фазисъ. Она теперь его переходитъ, но оставивъ его за собой, придетъ снова къ простой, всѣмъ доступной, популярной мелодичности. Это несомнѣнно.

И въ самомъ выборѣ сюжетовъ Вагнеръ, въ послѣднее время, придвинулся къ реализму. Онъ теперь оканчиваетъ широко задуманную и чисто-нѣмецкую комическую оперу «Die Meistersinger in Nürnberg». Появленіе этого произведенія на сценѣ составитъ новую эру. Тутъ все возможно, все жизненно, свѣжо и будетъ дѣйствовать на народъ съ силою неотразимою *).

*) Музыка еще не кончена, но либретто уже напечатано, какъ всегда у Вагнера. Издана также увертюра (Vorspiel).

Вотъ, обозрѣвая постепенное видоизмѣненіе опернаго идеала (въ главныхъ чертахъ и больше со стороны «серьезной» оперы) мы дошли до самаго новѣйшаго времени.

Не говорить-ли намъ эта вѣчная измѣнчивость, этотъ вѣчный «прогрессъ» то въ одну, то въ другую сторону, что исканіе одного абсолютно-высшаго дѣятеля, безъ сравненія всѣхъ остальныхъ превышающаго, есть «химера» или непросвѣщенныхъ людей, или и просвѣщенныхъ, да упрямыхъ, близорукихъ?

Теперь мы перейдемъ на почву отечественную (которой до сихъ поръ не затрогивали), провѣримъ дѣятельность Глинки, по отношенію къ Россіи и къ европейскимъ творцамъ оперъ, и увидимъ во всей ясности: правы ли тѣ, которые отводятъ Глинкѣ почетное мѣсто среди другихъ крупныхъ дѣятелей по музыкѣ или тѣ, которые (какъ въ № 68 «Спб. Вѣд.» текущаго года), позабывъ о Глукѣ, Моцартѣ и Веберѣ (только!) величаютъ за созданіе «Руслана» абсолютно-первѣйшимъ opернымъ дѣятелемъ въ свѣтѣ и ставятъ его рядомъ съ Шекспиромъ.

II.

Опера въ Россіи и — русская опера.

Въ исторіи искусства вообще и отдѣльныхъ его вѣтвей, даже и въ исторіи отдѣльныхъ дѣятелей — главную, первую роль, по перевѣсу количественному, по массивной значительности, играетъ подражательность, преемственность, наслѣдственность явленій, вліяніе фактовъ, «сосѣднихъ» по времени и по мѣсту. Едва замѣтныя, вначалѣ, попытки мало по малу достигаютъ размѣровъ явленія, факта довольно крупнаго. Такой фактъ дѣйствіемъ своимъ на массу получаетъ общую симпатію, распространяется, *повторяется* въ разныхъ пунктахъ одной земли, потомъ и другихъ земель, ей сопредѣльныхъ, и т. д. Въ этомъ «повтореніи» уже «существующаго» весьма небольшой процентъ составляетъ нѣчто *своеобразное*, *самобытное*, *оригинальное* (опять въ зависимости отъ безчисленныхъ вліяній народа, почвы и времени). Но это оригинальное, проявляясь, въ свою очередь, чуть замѣтно, мало-по-малу вкореняется и чрезъ художниковъ крупнаго калибра придаетъ индивидуальный, особенный оттѣнокъ, характеръ *извѣстному* направленію искусства въ *извѣстной* землѣ, на *извѣстный* періодъ времени, образуетъ то, что называется «стилемъ», «школою» въ искусствѣ итальянскомъ, французскомъ, нѣмецкомъ, русскомъ и т. д.

Истины эти слишкомъ знакомы и общеизвѣстны, но, какъ нельзя читать безъ азбуки, такъ и безъ этихъ истинъ обойтись невозможно, — если хочешь «*логически*» прослѣдить судьбу какой нибудь вѣтви искусства въ данной землѣ.

Постепенный ходъ такого развитія во всѣхъ случаяхъ одинаковъ, потому что общіе законы развитія въ сущности одни и тѣ же, неизмѣняемы, какъ дважды два—четыре.

Оперныя зрѣлища—въ видѣ придворныхъ увеселеній и пышныхъ празднествъ — зародились на рубежѣ XVI и XVII вѣковъ въ Италіи. Оттуда, въ этомъ же характерѣ, скоро перешли во Францію. (Музыкантъ Лулли былъ любимецъ Людовика XIV и писалъ музыку на тексты, между прочимъ, Мольера).

Другая струя оперъ — «комическая», зародилась также въ Италіи отъ ярмарочныхъ фарсовъ; перешла къ французамъ уже гораздо позже, около половины XVIII вѣка. Итальянская труппа (les Bouffes) приводила въ восторгъ Ж. Ж. Руссо и заставила его отрицать во французскомъ языкѣ всякую способность къ музыкѣ. Отъ этого мнѣнія Руссо отступился только послѣ оперъ Глука.

Самостоятельная французская оперная музыка въ серьезномъ родѣ является около средины XVII столѣтія; французская «комическая» опера рождается столѣтіемъ позже итальянскихъ, все-таки отчасти изъ подражанія итальянцамъ.

Въ Германію оперы серьезныя итальянскія проникли съ придворными французскими модами.

Въ XVII вѣкѣ Германія была истерзана ужасами 30-лѣтней войны. Искусство и литература процвѣтать не могли. Было не до поэзіи, не до театра. Въ концѣ XVII вѣка, однако, кромѣ итальянскихъ оперъ, господствовавшихъ при дворахъ, въ видѣ исключенія, являются попытки первыхъ нѣмецкихъ «Singspiele» въ Гамбургѣ (Рейнольдъ, Кайзеръ и Маттезонъ). Къ нимъ примкнулъ и тутъ образовался, тогда еще юноша—Гендель, но и онъ всю жизнь писалъ оперы только на *итальянскій* текстъ.

Также и Моцартъ. Изъ семи оперъ его (ребяческія его, тоже итальянскія оперы, до «Идоменея» въ счетъ нейдутъ) — пять: «Идоменей», «Фигаро», «Донъ-Жуанъ», «Cosi fan tutte» и «Титъ» написаны на слова итальянскія.

Комическая опера нѣмецкая при Моцартѣ имѣла уже довольно крупнаго дѣятеля, Диттерсдорфа. Но ни его произведенія («Докторъ и аптекарь», «Іеронимъ Никеръ» и др.), весьма въ своемъ родѣ примѣчательныя, ни Моцартовы нѣмецкія оперы: «Похищеніе изъ Сераля» и «Волшебная флейта» не могли сколько-нибудь перетянуть на свою сторону общее пристрастіе тогдашней нѣмецкой публики къ итальянщинѣ.

Мы видѣли, что и реформа Глука, и космополитизмъ Моцартовской музыки, развитія собственно итальянской оперной формы не поколебали. Господство этой формы было въ Европѣ повсемѣстно. Мы видѣли, что только Веберу, въ двадцатыхъ годахъ нашего вѣка, суждено было выйти всепобѣдно изъ борьбы съ итальянизмомъ. Только съ Вебера, по настоящему, начинается самостоятельная оперная музыка нѣмецкая, сознательная музыкальная драма на чисто-германской, народной почвѣ.

Прикладывая, «à priori», всѣ эти данныя къ Россіи, найдемъ, что въ ней

опера *должна была* начаться позже Германіи, и не иначе, какъ съ придворныхъ оперныхъ зрѣлищъ, на *итальянскомъ*.

Такъ оно и было, около средины прошлаго вѣка, въ царствованіе императрицы Анны Іоанновны.

Въ слѣдующее царствованіе, при первыхъ попыткахъ къ основанію «россійскаго театра» вообще, являются оперы, написанныя Сумароковымъ въ россійскихъ стихахъ («Цефалъ и Прокрисъ», 1755 г.). Музыка была поручаема, разумѣется, работѣ итальянскихъ капельмейстеровъ, которыхъ тогда на службу ко двору выписывали вмѣстѣ съ французскими поварами, метръ-д'отелями, парикмахерами, итальянскими декораторами, костюмерами и кандитерами. Первыя стремленія къ чему-нибудь русскому по оперной музыкѣ, сообразно общему закону, должны были явиться еще позже, и сначала въ видѣ весьма несмѣлыхъ шаговъ.

Такъ оно и было.

На сколько мелодіи итальянскихъ маэстро при дворѣ императрицы Екатерины II (Паэзіелло, Чимароза, Сарти) проникли съ русскимъ текстомъ въ разные слои общества и разгуливали по Руси, подъ видомъ «русскихъ напѣвовъ» («Не то-ль, чтобы въ печали», мелодія «Nel cor non pir mi sento», изъ «la bella Molinara» Паэзіелло; «Винятъ меня въ народѣ», «Стонетъ сизый голубочекъ», «Среди долины ровныя»—всѣ мелодіи изъ тогдашнихъ оперъ)—на столько же, съ другой стороны, и элементъ, въ самомъ дѣлѣ русскихъ народныхъ напѣвовъ сталъ пробираться на сцену. Въ комической оперѣ Ѳомина—«Ямщики на подставѣ» 1787—теноръ-соло съ полнымъ хоромъ поютъ пѣсню: «Высоко соколъ летаетъ»; мелодія эта во всей неприкосновенности взята изъ народа.

Подобные случаи русскаго элемента въ тогдашней оперной музыкѣ стали все чаще и чаще съ тѣхъ поръ, какъ Императрица задумала ставить на сцену собственныя свои произведенія съ патріотическимъ и народнымъ направленіемъ (какъ его тогда понимали). Пьесы Екатерины II, какъ «Горе-Богатырь Косометовичъ», «Ѳедулъ съ дѣтьми» и др. были не больше, какъ водевили (часто почти безъ связи сценъ между собою), но титуловались «операми» и композиторы, сочинявшіе или пригонявшіе музыку подъ куплеты и хоры (Сарти, Мартини и др. современники и соперники (!) Моцарта), должны были—nolens volens—сообразоваться съ требованіями напѣвовъ «русскихъ», т. е. вставлять хоть изрѣдка русскія пѣсни, разумѣется часто переиначивая ихъ на свой ладъ.

Вся эта музыка вращалась въ самыхъ скромныхъ рамкахъ нѣмецкаго «Singspiel» или французкаго opéra-vaudeville,—всегда съ разговорами между нумеровъ пѣнія.

Кромѣ этихъ доморощенныхъ (немногочисленныхъ) пьесъ, репертуаръ былъ переполненъ переводными операми съ итальянскаго, французскаго, и нѣмецкаго. Все, имѣвшее успѣхъ на западѣ и сколько нибудь подходившее къ средствамъ петербургской труппы, переводилось или передѣлывалось на

россійскій языкъ, давалось при нашемъ дворѣ, а потомъ переходило и въ народный театръ.

Труппа и придворная, и въ народномъ русскомъ театрѣ составлялась такимъ образомъ, что каждый артистъ и каждая артистка изъ русскихъ обязаны были играть драматическія роли, а когда случится — и пѣть. Обычай этотъ господствовалъ и послѣ еще многія десятки лѣтъ.

Изъ этого видно, что на большую виртуозность вокальную въ русской труппѣ спросу тогда не было, и что, кромѣ того, тогда уже началось, сильно привившееся къ русскимъ сценамъ, всеобщее смѣшеніе всѣхъ возможныхъ стилей, всѣхъ возможныхъ репертуаровъ.

Въ такомъ положеніи были дѣла русской оперы и въ первыя дѣсятилѣтія нашего вѣка, во время тоже итальянскаго, выписаннаго капельмейстера Кавоса. Это былъ отличный техникъ по дирижерской части, славно зналъ и оркестръ и голоса, умѣлъ уладить все такъ ловко, съ практической стороны, что артисты, даже безголосые, преисправно занимали свои роли въ операхъ и что произведенія большаго калибра, какъ напримѣръ «Весталка» Спонтини, шли на тогдашней петербургской сценѣ ничуть не хуже, чѣмъ на многихъ европейскихъ. И со стороны творчества Кавосу никакъ нельзя отказать въ замѣчательномъ талантѣ. Только,—какъ это всегда бываетъ съ капельмейстерами,—каждый Божій день разъучивающими и исполняющими музыку всѣхъ сортовъ, безъ отдыху и перемежки,—въ Кавосѣ «оригинальнаго» и искать было невозможно. Онъ писалъ красиво, ловко для голосовъ и инструментовъ, приноравливался очень къ требованіямъ тогдашней русской публики и не церемонился въ своихъ операхъ «вдохновляться» то Моцартомъ, то Керубини, то Спонтини, то Мегюлемъ, то Чимарозой и Фіораванти, то русскими пѣснями, переиначивая ихъ въ куплетныя формы русскихъ водевилей, — формы уже «рутинныя» съ послѣдняго десятилѣтія прошлаго вѣка. При Кавосѣ публика русская приходила въ неистовый восторгъ отъ передѣланнаго на россійскіе нравы нѣмецкаго волшебнаго фарса съ площаднаго театра «an der Wien»—«Das Donau-Weibchen» и считала эту вѣнскую фабрикацію за нѣчто свое, народное, увлеченная заглавіемъ «Леста, Днѣпровская Русалка», именами дѣйствующихъ лицъ и коекакими русскими куплетцами, вставленными въ этотъ полу-балаганный водевиль. «Днѣпровская Русалка», какъ любимѣйшее зрѣлище, разрослась въ цѣлый циклъ изъ 4-хъ пьесъ («четыре части» одной оперы): музыку для нея, то прямо брали изъ Вѣны (1-я часть Кауера, подражателя Моцарту и Венцелю Мюллеру), то приспособляли у себя дома (партитура одной изъ частей цѣликомъ написана русскимъ, довольно-даровитымъ музыкантомъ, Давыдовымъ). Если взять этотъ фактъ въ соображеніе,—получимъ вѣрный масштабъ тогдашняго вкуса и поймемъ, что и оперы Кавоса въ такомъ же родѣ: «Князь-Невидимка», «Илья Богатырь», «Жаръ-Птица» должны были очень удовлетворять тогдашнюю публику.

Вѣроятно, подъ вліяніемъ отлично-переданной музыкою семейной драмы

въ «Водовозѣ» Керубини, Кавосъ, на либретто даровитаго князя Шаховскаго, въ 1811 г. написалъ своего «Ивана Сусанина»,—русскій «Singspiel», немножко посерьезнѣе, подраматичнѣе прежнихъ опереттъ-водевилей.

Сюжетъ, подъ вліяніемъ тогдашнихъ сладенькихъ идеаловъ, обезображенъ счастливой (!) развязкой. Сусанинъ, въ ту минуту, какъ на него поляки въ лѣсу поднимаютъ оружіе, спасенъ—кстати подоспѣвшимъ бояриномъ съ цѣлымъ отрядомъ русскихъ. Въ заключеніе пьесы Сусанинъ, веселый и довольный, поетъ моральный куплетецъ:

Пусть злодѣй страшится
И дрожитъ весь вѣкъ;
Долженъ веселиться
Добрый человѣкъ.

(И въ «Водовозѣ» Бульи и Керубини, опера оканчивается подобнымъ куплетомъ къ публикѣ).

Не смотря на такую дѣтскость поворота, въ «Сусанинѣ» Кавоса есть мѣста весьма вѣрно-психологически прочувствованыя, и въ музыкальной фактурѣ пробивается нѣчто своеобразное, подчасъ весьма близкое къ русскимъ звукамъ.

Вотъ, слѣдовательно, совершилось уже нѣчто въ родѣ перваго шага къ самостоятельной русской музыкѣ на оперной сценѣ.

Прошли два десятилѣтія. Все оставалось старое-по-старому. Кавосъ пересталъ создавать. Репертуаръ наводнялся больше и больше переводными операми преимущественно французскими. Интересъ публики къ русскимъ оперныимъ зрѣлищамъ вообще ослабѣлъ, вмѣстѣ съ паденіемъ силъ поющей труппы, на подмогу которой только въ концѣ этого періода (т. е. въ 1829 г.) былъ пріобрѣтенъ замѣчательный басистъ, О. А. Петровъ.

Около этого же времени (начало тридцатыхъ годовъ) на московской сценѣ явились произведенія даровитѣйшаго изъ русскихъ диллетантовъ, А. Н. Верстовскаго. Первыя его оперы, Панъ Твардовскій, Вадимъ, были опять большими водевилями, съ великолѣпнымъ спектаклемъ. Музыкальный интересъ,—урывками между разговора,—не представлялъ ровно ничего сплошнаго, строго-выдержаннаго. Фактура во всемъ наислабѣйшая, оркестровка поручалась авторомъ казенному капельмейстеру. При всемъ томъ, Верстовскій, со стороны мелодичности, сближенія съ народнымъ вкусомъ, хоть сквозь не народную, но обще-любимую тогда форму куплетовъ, въ темпѣ полонеза и т. п. заявилъ себя тотчасъ довольно-крупнымъ дѣятелемъ въ своей мелкой сферѣ.

Въ такомъ же духѣ написана и болѣе замѣчательная опера, составившая вѣнецъ славы Верстовскаго—«Аскольдова могила». Либретто Загоскина затронуло много самыхъ рельефныхъ, всѣмъ симпатическихъ, элементовъ русской жизни; музыка Верстовскаго счастливо подошла къ задачѣ текста. Авторъ музыки, конечно, и тутъ не церемонился, по тогдашнему обычаю, съ мѣстнымъ ко-

лоритомъ. На ряду съ русскими или, по крайней мѣрѣ, славянскими мотивами, тутъ есть цѣлыя сцены въ какомъ-то полу-итальянскомъ, полу-нѣмецкомъ общеоперномъ характерѣ. Много прямыхъ заимствованій изъ Веберова «Фрейшюца». Ансамблей, финаловъ, речитативовъ почти нѣтъ; форма колоссальнаго «водевиля» остается неизмѣнною. Но все же «Аскольдова могила» заключаетъ въ себѣ уже очень много настоящихъ своеобразныхъ элементовъ музыкальной драмы на русской почвѣ. Въ сравненіи съ Кавосомъ, шагъ весьма важный сдѣланъ, не смотря на аматёрскую слабость фактуры, рѣзко выступающую въ параллели съ исправнымъ, капельмейстерскимъ стилемъ Кавоса.

Съ появленіемъ баса Петрова, а вскорѣ, вслѣдъ за нимъ, контральто Воробьевой и сопрано Степановой, русская опера обновилась, оживилась. На репертуарѣ явились громадныя оперы: Робертъ, Семирамида. Кавосу было много работы, чтобы подогнать средства и другихъ исполнителей къ такимъ широкимъ партитурамъ; но энергіи капельмейстерской въ немъ было бездна и онъ изо всего выходилъ съ полною побѣдою.

Но вотъ, среди цвѣтковъ чужеземныхъ, между сладкозвучными операми Беллини и Россини, рядомъ съ грандіознымъ, хотя нѣсколько шарлатанскимъ, эклектизмомъ Мейербера, является на петербургской сценѣ,—для открытія возобновленнаго Большаго Театра въ 1836 г., громадно-честная опера, самостоятельно-славянская отъ начала до конца, первая «опера», въ настоящемъ строгомъ смыслѣ этого слова, уже не водевиль, не Singspiel, а большая «лирическая», какъ тогда называли, опера, по фактурѣ своей равносильная нѣмецкимъ и французскимъ большимъ операмъ самаго серьезнаго, выработаннаго стиля!

Дѣло извѣстное, что лѣтосчисленіе истинно-русской оперной музыки, въ смыслѣ новаго въ искусствѣ направленія, новой школы, начинается съ оперы Глинки: «Жизнь за Царя». Сюжетъ тотъ же «Иванъ Сусанинъ», но какая разница съ Кавосовымъ!! Поворотъ взятъ трагическій, что̀ слышно съ первыхъ же звуковъ увертюры. Напѣвы, заимствованные изъ народныхъ пѣсенъ («Лучина лучинушка» въ тріо эпилога, «Ахъ, что за сердце» въ пѣсенкѣ Вани, одна приволжская пѣсня въ самомъ *первомъ* выходѣ Сусанина и т. д.), подъ перомъ Глинки даютъ обильный матеріалъ для музыкальной тематической разработки, не менѣе богатой красотами, какъ музыка Керубини и самаго Бетховена (они и были образцами для Глинки; Моцарта онъ чтилъ гораздо менѣе). Эти же матеріалы рождаютъ небывалую на свѣтѣ вещь: русскій речитативъ. Мастерской кантрапунктъ и прозрачная, своеобразная (хотя мѣстами монотонная) оркестровка придаютъ этой партитурѣ громадныя достоинства, даже и помимо ея первѣйшей *роли* въ исторіи русской оперы. Сопоставленіе элемента польскаго русскому придало музыкѣ этого произведенія совершенно оригинальный, небывалый еще ни на какой сценѣ, оттѣнокъ. Финальный хоръ эпилога по ширинѣ размаха поспоритъ даже съ финалами бетховенскихъ симфоній, а по своей русской своеобразности, по своей вѣрной передачѣ историческаго момента, этотъ хоръ—страница русской исторіи. Еслибъ Глинка не создалъ *ни-*

чего, кромѣ этого эпически - широкаго и вполнѣ русскаго «Славься, славься святая Русь», имя его все-таки бы сіяло на ряду съ первѣйшими художниками всѣхъ вѣковъ и народовъ.

Но для чего перечислять здѣсь красоты и великолѣпія оперы «Жизнь за Царя»? Кто изъ русскихъ, любящихъ музыку, не знаетъ этихъ красотъ?

Намъ предстоитъ задача нѣсколько иная. Надобно разсмотрѣть, въ чемъ — *слабыя* стороны въ этой оперѣ, слабыя стороны въ Глинкѣ, какъ художникѣ, чтобы на эти же самые результаты наблюденій опереться и при разборѣ «Руслана».

Самое поверхностное знакомство съ оперой «Жизнь за Царя» въ ея цѣломъ, на безпристрастный взглядъ, покажетъ крупные недостатки въ либретто, въ планѣ самой пьесы и въ поворотѣ музыки, въ отношеніи драматизма. Не говоримъ уже о реторичности и натянутыхъ руссицизмахъ языка, объ этихъ театральныхъ пейзанахъ, одѣтыхъ не то цыганами, не то парадными ямщиками и разсуждающихъ о политическихъ бѣдствіяхъ Россіи. Это капитальный порокъ въ нашихъ глазахъ, неисправимый даже возможно-лучшею, исторически-вѣрною постановкою (напротивъ, тогда неестественность задачи выступитъ еще рельефнѣе). Не забудемъ, что въ послѣдніе 30 лѣтъ литературное сознаніе наше пережило слишкомъ много фазисовъ, слишкомъ ушло впередъ. Иное даже въ пушкинскомъ «Борисъ Годуновъ» можетъ намъ казаться условно-реторическимъ. Куда-жъ тутъ драматургія какого-нибудь либреттиста Глинки, барона Розена!

Нѣтъ, перенесемся мысленно за 30 лѣтъ назадъ; и тогда, въ сравненіи съ операми и драмами тогдашняго репертуара, канва оперы «Жизнь за Царя», останется весьма слабою, сколько нибудь строгой критики не выдерживаетъ. Въ 1-мъ актѣ — дѣйствія почти нѣтъ, «арія» Антониды не у мѣста, пріѣздъ жениха—оперная натяжка и онъ слишкомъ поднятъ на ходули, также и терцетъ; 2-й актъ—дивертиссиментъ съ неловкимъ финаломъ. Финалъ, съ перерывами танцевъ, задуманъ отлично; выполненъ въ сценическомъ отношеніи такъ слабо, что врядъ ли какой нибудь геніальнѣйшій режиссеръ съумѣетъ замаскировать эту слабость. Главная бѣда тутъ въ томъ, что весь драматизмъ сцены порученъ *хору*, безъ отдѣльно-выступающихъ личностей. Съ такою задачей никакой оперный хоръ совладать не въ состояніи. Отъ неудачной мысли—повернуть весь польскій элементъ подъ мазурку—и съ музыкальной стороны тутъ явилась неопредѣленность: вышла не то, чтобы совсѣмъ танцовальная музыка, а для взрывовъ драматизма тутъ слишкомъ рельефенъ плясовой ритмъ. Первую половину 3-го акта наполняетъ картина семейнаго быта Сусанина въ его избѣ. Это очень хорошо; и чѣмъ спокойнѣе, чѣмъ счастливѣе эти сцены, тѣмъ рельефнѣе контрастъ «бѣды», настигшей семью старосты съ момента вторженія польскаго отряда. Но... семейная картина мужицкаго быта на реальный взглядъ черезъ-чуръ далека отъ правды, на обще-театральный взглядъ сантиментальна, мадригальна и вяла отъ бездѣйствія и растянутости. Хоръ «мы на работу въ лѣсъ», вышелъ превосходенъ по музыкѣ, но довольно неумѣстенъ и совсѣмъ

лишенъ сценическаго дѣйствія, отчего и музыкальныя его красоты въ театрѣ пропадаютъ даромъ.

Сцена Сусанина съ неожиданно-прибывшими ляхами, по драматизму, интереснѣйшая и лучшая въ оперѣ. Въ ней, собственно говоря, весь сюжетъ. Она блещетъ первостепенными красотами и по музыкѣ, но отъ упрямо-проведенной «мазурки» или полонеза вездѣ, гдѣ поютъ поляки, музыка не лишена нѣкоторой ненатуральности, натянутости въ поворотѣ. Знаменитый музыкальный критикъ Фетисъ, разбирая эту сцену (Revue Musicale, 1857 г.) по клавираусцугу, и не понимая хорошенько нѣмецкаго текста, впалъ въ забавнѣйшую ошибку. Онъ пишетъ, что тутъ гости пришли на свадьбу къ дочери Сусанина, и что они хотятъ пѣть польскую пѣсню, а Сусанинъ русскую, изъ-за этого выходитъ ссора, которую послѣ унять не могутъ ни Антонида, ни ея отецъ, ни мать (откуда Фетисъ взялъ еще этотъ персонажъ, остается загадкой). Но въ смѣшной ошибкѣ Фетиса касательно «пѣсенъ» виноватъ, отчасти, самъ Глинка. Дѣйствительно, настойчивость поляковъ пѣть «мазурку» и настойчивость Сусанина отвѣчать русскою «пѣсней» («Страха не страшусь»), мало соотвѣтствуютъ драматически весьма сильному положенію. Драма не въ формѣ «пѣсенъ» высказывается. Взрывъ печали Антониды, пѣсня дѣвушекъ, ничего не знающихъ о бѣдѣ—моменты прелестные, превосходно переданные музыкой. Каватину Антониды можно упрекнуть нѣсколько за ея куплетную форменность, вслѣдствіе которой реплика женскаго хора коротка, слаба и ненатуральна. Въ дальнѣйшей сценѣ, т. е. въ финалѣ 3-го акта, Глинка сдѣлалъ капитальную ошибку, которую, впрочемъ, тотчасъ же и исправилъ громадной урѣзкой. Дѣло въ томъ, что въ партитурѣ, послѣ того какъ прибѣгаетъ Собининъ, идетъ длиннѣйшее прощанье жениха съ невѣстой, въ формѣ итальянски-растянутаго дуэта (весьма слабаго, притомъ). Это прощанье, покамѣсть, будто бы, крестьяне собираютъ оружіе, чтобъ идти въ догонку ляхамъ,—въ отношеніи къ сценическому ходу, явная нелѣпость, которая теперь на театрѣ исправляется пропускомъ. Вмѣсто того, чтобы идти быстрыми шагами къ катастрофѣ, пьеса и въ 4-мъ актѣ опять неимовѣрно затягивается въ партитурѣ двумя совсѣмъ лишними нумерами: *хоромъ* крестьянъ въ поискахъ по лѣсу за Сусанинымъ и *бравурной аріей* тенора. Оба эти №№ никогда не исполнялись на театрѣ, а въ 38 г. Глинка въ началѣ 4-го акта, помѣстилъ добавочную сцену: Ваня у воротъ Ипатьевскаго монастыря. Музыка ея въ речитативѣ и анданте исполнена красотъ; аллегро—«Зажигайте огни», бравурно-итальянское. Въ текстѣ (Кукольника) являются смѣшныя реторическія преувеличенія, «ахъ, зачѣмъ не витязь я, зачѣмъ не богатырь», «услышутъ всѣ, даже мертвые», все это въ устахъ 13-лѣтняго деревенскаго паренька нестерпимо. Тутъ Ваня уже совсѣмъ другой, чѣмъ въ 3-мъ актѣ, превращается въ какого-то «Арзаче».

Сцена Сусанина съ поляками въ лѣсу была бы отлична, еслибъ Ляхи не пѣли мазурку (въ снѣжной пустынѣ, въ смертельной усталости!...) и еслибъ вся сцена была на половину короче. Растянутость ея наводитъ на слушателя

106*

прямо тоску и охлажденіе къ музыкальнымъ красотамъ. При такой скудности дѣйствія, величина оперы дѣлается непомѣрно-тяжелою. Въ эпилогѣ—отсутствіе драматическаго интереса съ успѣхомъ выкупается глубокою элегичностью терцета и широкимъ эпическимъ захватомъ послѣдней, монументальной картины. При звонѣ родныхъ колоколовъ, при захватывающихъ душу звукахъ хора «Славься», невольно простишь великому художнику всѣ недостатки его колоссальнаго созданія.

Общій выводъ изъ всего замѣченнаго—не новость, а именно, что Глинка гораздо болѣе *лирикъ* и *эпикъ* въ музыкѣ, нежели *драматургъ*. Чутьемъ сценически-интереснаго, дѣйствующаго на зрителя-слушателя чрезъ *общее* обояніе сцены вмѣстѣ съ музыкой,—чутьемъ, которымъ одарены многіе авторы оперъ, пожалуй, вовсе не превосходныхъ собственно по музыкѣ,—этимъ чутьемъ Глинка не обладаетъ. Онъ слишкомъ часто забываетъ вовсе о сценѣ, о театрѣ, развиваетъ свои мысли просто-музыкально, не заботясь ни о чемъ дальнѣйшемъ, какъ будто пишетъ свою музыку для концерта или просто, чтобъ была эта партитура на свѣтѣ.—(Въ томъ родѣ какъ, напримѣръ, Байронъ писалъ свои драмы—не для сцены). Въ оперѣ «Жизнь за Царя», какъ первой оперѣ Глинки, конечно, многое надо отнести насчетъ неопытности композитора; но мы увидимъ, что со стороны «сцены» и опытъ ни мало не послужилъ ему въ пользу, и что къ своему «либретто» онъ оставался очень беззаботенъ. Вторая опера въ *этомъ* отношеніи вышла еще гораздо слабѣе первой.

Верстовскій, безъ сомнѣнія, не можетъ идти ни въ какое сравненіе съ Глинкой, какъ *музыкантъ*, но въ собственно оперномъ дѣлѣ, въ приспособленіи музыки къ цѣлямъ сценическимъ, гораздо талантливѣе Глинки. Въ Верстовскомъ есть легкость, веселость, живость, разнообразіе, ловкость распоряжаться сценой, не вовсе утрачивая музыкальный интересъ,—качество общее ему со многими авторами «французской» школы. Музыка Глинки, напротивъ, тяжеловата на подъемъ, любитъ подступать къ драмѣ со стороны серьезной, иногда—просто-плаксивой, со стороны элегическаго паѳоса, и очень часто граничитъ съ «итальянскимъ» ушеугодіемъ и будто сознательнымъ пренебреженіемъ сценою и текстомъ. У Верстовскаго ни одна ситуація не перерождается въ вокально-инструментальный виртуозный концертъ (у него на это и средствъ музыкальныхъ не хватило бы)—у Глинки—именно отъ обилія «музыкальности»—такое перерожденіе на каждомъ шагу (Арія и терцетъ 1-го акта, дуэтъ и квартетъ 3-го, финалъ 3-го акта, въ несокращенномъ видѣ, хоръ «Мы на работу въ лѣсъ.»)

Надо замѣтить, что и самые недостатки Глинки «исторически» вполнѣ законны и даже необходимы. Его призваніе было: отбросивъ въ тѣнь оперу-водевиль à la Кавосъ и Верстовскій, создать русскую оперу со стороны музыкальной фактуры образцовой, вполнѣ выдержанной, создать новый, русско-оперный стиль, требующій уже искусныхъ пѣвцовъ, доказать возможность законнаго существованія самостоятельной музыки, построенной на народныхъ

мелодіяхъ и обработанной наравнѣ съ западными мастерскими произведеніями;—быть для Россіи, вмѣстѣ, и Глукомъ, и Моцартомъ, и Веберомъ. Тутъ было довольно дѣла съ собственно-*музыкальной* стороны; сценическая—могла оставаться на второмъ планѣ. Но признавать имено эту слабую драматичность высшею ступенью опернаго дѣла и въ наше время, могутъ только упрямые, ограниченные фанатики, ничего ни въ Глинкѣ, ни въ оперномъ идеалѣ не смыслящіе.

III.

Поэма и либретто.

Опера «Жизнь за Царя» имѣла блестящій, громадный успѣхъ, вполнѣ заслуженный. Публика почти сразу почувствовала, кого она имѣетъ въ такомъ художникѣ, какъ Глинка, и онъ самъ, въ свою очередь, быстро созналъ свое положеніе, свои силы, свою высокую роль въ русскомъ искусствѣ. Конечно, поднимались голоса и противъ стиля оперы «Жизнь за Царя», противъ плохо тогда еще понимаемой народности самихъ звуковъ; конечно «меломаны» распѣвали наизусть изъ этой оперы именно то, что было по-слабже, что заключало въ себѣ сильную долю итальянской сладкозвучности; конечно многія превосходнѣйшія части колоссальнаго созданія (въ томъ числѣ, напримѣръ, и заключительный хоръ эпилога) оставались будто въ тѣни. Но это все не мѣшало общему и справедливому энтузіазму, возбужденному оперой и въ знатокахъ, и въ незнатокахъ. Приговоръ массы въ такихъ явленіяхъ, какъ «Жизнь за Царя» крупно ошибаться не можетъ. Восторгъ, возбужденный «Фрейшюцомъ» былъ неслыханный, безспорный — и что-же? и теперь, почти полстолѣтія послѣ этой эпохи, лучшее созданіе Вебера занимаетъ чуть-ли не высшее мѣсто изо всѣхъ чисто-нѣмецкихъ оперъ. Такъ было еще раньше—съ «Донъ-Жуаномъ», съ «Волшебной флейтой», еще раньше, съ «Ифигеніей» Глука, и всѣ эти оперы и до сихъ поръ, въ своемъ родѣ образцовыя.

Напротивъ,—что съ оперной сцены на массу не дѣйствуетъ съ силою захватывающею, въ томъ,—при всѣхъ красотахъ и достоинствахъ, хотя бы громадныхъ, — всегда есть какой-то недочетъ, — серьезный, капитальный. «Эвріанта», «Оберонъ» того-же боготворимаго Германіею Вебера, вслѣдъ же за «Фрейшюцемъ», не имѣли и тысячной доли его успѣха. Причина—въ самой «Эвріантѣ», въ самомъ «Оберонѣ», а не въ публикѣ.

Но и художниковъ винить невозможно въ неудачномъ иногда выборѣ сюжета, или въ неловкости его поворота и т. п. Чѣмъ могучѣе одаренъ творчествомъ художникъ, тѣмъ жаднѣе онъ ищетъ для себя *новыхъ* дорогъ въ искусствѣ, никогда не повторяясь.

Вся жизнь художника протекаетъ въ этомъ вѣчно—неудовлетворенномъ стремленіи къ чему-то болѣе и болѣе ясно сознаваемому и все-таки ускољ-

зающему отъ осуществленія на дѣлѣ. Кто на чемъ-нибудь остановился, засѣлъ и успокоился въ неподвижности, тотъ—свое время въ искусствѣ отжилъ, пересталъ создавать новое, т. е. пересталъ быть художникомъ. Для сильнаго творческаго генія, каждое его произведеніе, какъ-бы ни было гигантски-могуче для другихъ,—для него самого не больше какъ опытъ, какъ веха̀ на пройденномъ пути. Окончаніе одного произведенія, глубоко-задуманнаго, открываетъ художнику новые, невѣдомые для него самого горизонты, и—какъ въ природѣ—чѣмъ выше гора, тѣмъ обширнѣе кругозоръ съ нея видимый, такъ и въ искусствѣ—чѣмъ выше произведеніе, тѣмъ больше откровеній оно принесло своему творцу, тѣмъ необозримѣе раскрылись передъ его внутренними очами безконечные горизонты искусства. Извѣстенъ фактъ изъ біографіи Бетховена, что творецъ IX симфоніи и слѣдовавшихъ за ея созданіемъ геніальнѣйшихъ квартетовъ, при концѣ своей жизни высказывалъ, что ему сдается, чувствуется, будто онъ не больше какъ малую толику нотъ накропалъ на своемъ вѣку,—что главная работа для него еще далеко впереди!... Такъ было и съ Моцартомъ,—такъ было и съ Веберомъ, такъ въ наше время сбывается съ Вагнеромъ, этимъ вѣчнымъ искателемъ новыхъ задачъ, новыхъ формъ... Такъ было и съ Глинкою.

Итальянскій оперныхъ дѣлъ мастеръ или нѣмецкій нотнаго цеха ремесленникъ, если бы имъ удалось—гепотеза невозможная!—создать оперу въ такихъ размѣрахъ новаго стиля, какъ «Жизнь за Царя», этотъ стиль принялъ-бы тотчасъ за выкройку, за трафаретку (Schablone) и по этой мѣркѣ смастерилъ-бы тотчасъ дюжины двѣ оперъ, которыя всѣ явились-бы на сценѣ и, конечно, не безъ успѣха, пока трафаретка окончательно прискучитъ и кто-нибудь не изобрѣтетъ новой.

Русскій художникъ, Глинка, достигнувъ полной силы въ развитіи своего таланта, удостовѣривъ самъ себя въ фактической возможности писать русскія оперы въ особомъ, небываломъ и самомъ серьезномъ стилѣ музыки *русской,* тотчасъ же сталъ стремиться—далѣе, впередъ... Формъ, красокъ употребленныхъ имъ въ первой оперѣ было для него чрезвычайно мало. Въ немъ роился богатѣйшій запасъ оркестроваго колорита, своеобразнаго, неслыханнаго,—цѣлая голконда алмазовъ и перловъ въ области гармоніи и мелодіи, въ самыхъ роскошныхъ, фантастическихъ сочетаніяхъ. Все это стало проситься на свѣтъ Божій. Для такихъ богатствъ въ запасѣ, надо и сюжетъ самый пышный, блестящій, разнообразный до капризности, пестро-прихотливый въ своихъ узорахъ, какъ сказка изъ «Тысячи и одной ночи»—притомъ... хорошо-бы остаться на почвѣ русской, національной и къ такому сюжету подогнать всѣ эти сокровища. Да вотъ... чего-же лучше... и у насъ есть нѣчто въ родѣ сказокъ Шехерезады—волшебная поэма съ національно-сказочнымъ заглавіемъ, фантастическое, причудливое созданіе лучшаго изъ русскихъ поэтовъ—однимъ словомъ: «Русланъ и Людмила» великаго Пушкина,—поэма въ

то время, т. е. въ концѣ тридцатыхъ годовъ, еще не совсѣмъ пережившая свою славу.

«Пиры Владиміра Красна-Солнышка, прелестная княжна Людмила, кіевскій богатырь Русланъ, варяжскій трусъ Фарлафъ, цѣлая группа добрыхъ и злыхъ волшебниковъ, очарованные сады, исполинская голова,—сколько лицъ, положеній, декорацій! Какое раздолье для музыкальной фантазіи!—А тутъ еще востокъ, гаремы—по случаю *хазарскаго* князька Ратмира! Его можно сдѣлать—для курьезу—*контральтомъ*, чудеснѣйшая роль для чудеснѣйшей исполнительницы А. Я. Петровой. Да вѣдь это роскошь! Выборъ рѣшенъ! скорѣе за работу!» Матеріалы для біографіи М. И. Глинки могутъ подтвердить, что именно такъ, именно вслѣдствіе такихъ побужденій зародилась его вторая опера. Онъ искалъ раздолья своимъ могучимъ силамъ. Ему хотѣлось развернуть свои орлиныя крылья на просторѣ и онъ мощно развернулъ ихъ.

До внутренней основы сюжета, *до нити*, на которую авторъ могъ нанизать свои жемчуги и брильянты, ему было довольно мало заботы. И именно *по этому-то* опера несетъ въ себѣ свое осужденіе. Она лишена внутренней, всецвѣтущей, плодотворной мысли, она лишена—паѳоса (какого-бы то ни было), оттого холодна, скучна, мертва въ своемъ общемъ впечатлѣніи, не возбуждаетъ никакого интереса и не представляетъ ничего цѣльнаго. Вышла роскошнымъ «узоромъ», но отъ узора до «картины» еще не близко.

Отъ выбора сюжета, отъ основы музыкально-драматическаго произведенія зависитъ слишкомъ многое въ немъ. Остановимся же на этомъ выборѣ. Разсмотримъ поэму Пушкина, какъ сюжетъ для оперы. Въ то время, какъ Глинка создалъ «Жизнь за Царя» (1836). Пушкинъ создалъ уже зрѣлѣйшія свои произведенія (Полтаву, Годунова), но его еще продолжали величать «смѣшнымъ» (по замѣчанію Бѣлинскаго) титуломъ «пѣвца Руслана и Людмилы». Шуточно-эротическая поэма эта, не смотря на всю прелесть стиховъ и сильные проблески поэзіи, въ наше время ни для кого непривлекательна и скажемъ прямо: въ наше время ни одинъ даровитый музыкантъ не выбралъ бы эту дѣтски слабую и *нисколько не національную* поэму сюжетомъ для широко русской оперы.

Конечно, въ наше время есть люди, которые, выбиваясь изъ силъ, чтобы всѣми возможными натяжками защитить «либретто» (!) «Руслана и Людмилы», печатаютъ слѣдующее:

«Что же въ этомъ либретто невыносимаго, возмутительнаго (?) для всѣхъ? Читаютъ-же всѣ совершенно спокойно (?) и *съ полнымъ удовольствіемъ* не только поэму Пушкина, послужившую основой Глинкѣ, но и множество другихъ въ томъ же родѣ, и *никто не жаловался*». (Спб. Вѣдомости, 1866 г. № 74 «Вѣрить-ли», В. Стасова).

Не думаю, однако, чтобы теперь, въ концѣ 60-хъ годовъ, общая симпатія людей литературно развитыхъ была больше на сторонѣ курьезныхъ аристар-

ховъ одной газеты, нежели на сторонѣ геніальнѣйшаго изъ русскихъ критиковъ, который больше двадцати лѣтъ назадъ писалъ слѣдующее:

«Для насъ теперь «Русланъ и Людмила» Пушкина не больше какъ *сказка*, лишенная колорита мѣстности, времени, народности, а потому и не правдоподбная; въ наше время (1843) не у всякаго даже юноши станетъ охоты и терпѣнія *прочесть ее всю*, отъ начала до конца». (Соч. В. Бѣлинскаго, ч. VIII, стр. 96).

«У всякаго времени свои требованіи и теперь (1843) даже обыкновенному таланту, не только генію, нельзя дебютировать чѣмъ-нибудь въ родѣ «Руслана и Людмилы» Пушкина, «Оберона» Виланда, или пожалуй, и «Orlando furioso» Аріоста; но всѣ эти поэмы, шуточныя, волшебныя, рыцарскія и сказочныя явились въ свое время и, подъ этимъ условіемъ, прекрасны и достойны вниманія и даже удивленія. Если-бы какой-нибудь даровитый поэтъ написалъ въ наше время (1843) такую же сказку и съ такими-же прекрасными стихами, въ авторѣ этой сказки никто не увидѣлъ бы великаго таланта въ будущемъ, и сказки *никто бы читать не сталъ*. (Тамъ-же, стр. 97).

Надо однако вооружиться терпѣніемъ и перечесть вмѣстѣ съ вами, читатель, всю поэму «Русланъ и Людмилу» отъ начала до конца, примѣняя данный сюжетъ, данныя ситуаціи къ цѣлямъ музыкально-сценическимъ. По преодолѣніи подвига, вотъ какіе найдемъ результаты:

Обворожительно-прелестный стихъ поэмы для оперы — не находка; въ тѣхъ рѣдкихъ случаяхъ, гдѣ поэтъ говоритъ не отъ себя, а отъ лица дѣйствующихъ, стихъ на сценѣ будетъ едва замѣтенъ, пропадетъ подъ музыкою. Въ оперномъ текстѣ слова даютъ—содержаніе; форма—дѣло самой музыки.

Кромѣ стиха, однимъ изъ главныхъ стремленій Пушкина были шаловливо-эротическія картины, подъ сильнымъ вліяніемъ Аріоста, Виланда, Богдановича и французкихъ поэмокъ въ такомъ же игривомъ родѣ. Пушкинъ самъ говоритъ (Р. и Л. Пѣснь IV) —

Я не Омеръ, въ стихахъ высокихъ
Онъ можетъ воспѣвать одинъ
Обѣды греческихъ дружинъ
И звонъ и пѣну чашъ глубокихъ.
Милѣе, *по слѣдамъ Парни*,
Мнѣ славить лирою небрежной
И наготу въ ночной тѣни,
И поцѣлуй любови нѣжной.

Въ самомъ началѣ поэмы, на свадебномъ пиршествѣ, Русланъ оказывается «женихомъ нетерпѣливымъ»; колдунъ похищаетъ Людмилу прямо съ брачной постели и т. д.

Вся поэма переполнена такого рода ситуаціями, описанными «con amore».

Для сцены это, разумѣется, плохая пожива, для музыки—также не находка (исключая, развѣ, изнѣженнаго, обаятельнаго колорита кое-гдѣ). Затѣмъ главное: общій тонъ поэмы—шутливый. Ни одного характера, ни одного положенія авторъ не беретъ въ «сурьезъ». Всѣмъ и всѣми—героями, поэмой, собой и читателемъ, Пушкинъ постоянно шалитъ, играетъ. Вся эта, до крайности юная, поэма искрится, какъ шампанское въ бокалѣ; не ищите въ ней ничего дальше. Серьезности, мысли — и въ поминѣ нѣтъ. Любовь и печаль, ужасъ и грація — все тутъ только для стихотворства и для смѣхотворства. Финнъ разсказываетъ длинную повѣсть любви своей къ Наинѣ собственно для того, чтобы въ концѣ разсказа вышла картина семидесятилѣтней горбуньи, которая кричитъ колдуну вслѣдъ:

— О недостойный!
Ты возмутилъ мой вѣкъ спокойный,
Невинной дѣвы ясны дни!
— Измѣнникъ, извергъ! о позоръ!
Но трепещи, дѣвичій воръ!

Княжна Людмила тоскуетъ и горюетъ въ очарованныхъ садахъ Черномора,

«Не нужно мнѣ твоихъ шатровъ,
Ни скучныхъ пѣсенъ, ни пировъ!
Не стану пѣть, не буду слушать,—
Умру среди твоихъ садовъ!»
Подумала—и стала кушать.

Горбатый карло злой Черноморъ, со своей длиннѣйшей сѣдой бородой (заимствованный отчасти изъ арабской сказки о феѣ Пари-бану и ея братѣ Шаибарѣ) выведенъ страшнымъ, властительнымъ кудесникомъ, именно для того, чтобы тѣмъ смѣшнѣе были его неудачныя покушенія волочиться за красавицей-княжной. Исходъ перваго изъ этихъ покушеній оканчивается презабавной картинкой: колдунъ хотѣлъ бѣжать, но въ бородѣ

Запнулся, упалъ и бьется—
Араповъ черный рой мятется;
Шумятъ, толкаются, бѣгутъ,
Хватаютъ колдуна въ охапку
И вотъ распутывать несутъ,
Оставя у Людмилы шапку.

Эта шапка-невидимка служитъ какъ будто одной изъ пружинъ завязки (!), но главная ея цѣль: картина Людмилы передъ зеркаломъ,—

А дѣвушкѣ въ семнадцать лѣтъ
Какая шапка не пристанетъ!

Злая волшебница, Наина, кромѣ упомянутаго разсказа, участвуетъ и въ интригѣ поэмы,—но главный резонъ существованія этого лица—«стихи» въ такомъ родѣ:

Колдунъ, колдуньей ободренный

или:

«Ступай за мной; сѣдлай коня!»
И вѣдьма кошкой обратилась.

Что-то похожее на искреннее чувство промелькиваетъ въ сценѣ Руслана среди поля битвы, заросшаго травой забвенья — но тутъ же чрезъ нѣсколько строкъ опять шалость;

«Я ѣду, ѣду не свищу,
А какъ наѣду, не спущу».

Исполинской головой Черноморова брата поэтъ, на первый взглядъ, будто серьезно хочетъ пугать,— но чрезъ нѣсколько строкъ — Русланъ щекотитъ ей ноздри копьемъ; голова чихаетъ. Отъ пощечины (!) богатыря голова покатилась и шлемъ чугунный застучалъ. Все это не взаправду поэтическія ситуаціи (pour tout de bon)—а картинки на стеклахъ волшебнаго фонаря,—полу-арабескъ, полу-каррикатура. Наконецъ, и объ этомъ послѣ Бѣлинскаго спорить было-бы нелѣпостью, *русскаго* въ этой поэмѣ — одни имена, да и то не всѣ. (Бѣл. VIII, стр. 224 и 429).

Здѣсь русскій духъ, здѣсь Русью пахнетъ!—

правда, въ отношеніи одного пролога. Во всемъ остальномъ поэма нисколько не пахнетъ Русью; напротивъ, она несравненно больше итальянская и французская, нежели русская. Національно-сказочный элементъ нашего богатырскаго эпоса въ ней не является ни однимъ намекомъ (перечтите разборъ Бѣлинскаго).

Такимъ образомъ: серьезно подходить къ этой поэмѣ и къ ея сюжету нѣтъ никакой возможности.

Напротивъ, оставаясь въ пушкинскомъ полу-ироническомъ отношеніи къ героямъ поэмы и ихъ подвигамъ, не гоняясь ни мало за мѣстными красками и за русскою народностью, но желая сохранить яркую причудливость картинъ

и положеній, эту поэму для театра можно бы превратить: или въ балетъ *), или въ комико-фантастическую оперу въ самомъ легкомъ, шаловливомъ стилѣ — «frisant la parodie», какъ напримѣръ Оберовъ «Бронзовый конь».

Волшебно-комическая опера, въ такомъ стилѣ, изъ сюжета пушкинской шутливой поэмы, могла-бы выйдти восхитительною вещью въ своемъ родѣ и въ свое время. Одинъ Черноморъ чего стоитъ — съ этой точки зрѣнія! Его сцены съ Людмилой, его заговоръ съ Наиной противъ добраго Финна, его встрѣча съ Русланомъ—все это обильный матеріалъ для музыкальнаго комизма съ примѣсью какого-то особаго, фантасмагорическаго оттѣнка.

А граціозныя сцены Людмилы въ очарованномъ саду и передъ зеркаломъ? Вся личность этой капризной, шаловливой и влюбленной барышни находка именно для музыки легкаго, граціозно-комическаго стиля à la française.

И Русланомъ, и Фарлафомъ, и Ратмиромъ, и Финномъ, и даже богатырской головой очень легко можно бы воспользоваться — все съ той-же шаловливой, полуиронической точки; сцены вышли-бы и эффектны, и занимательны, и удобны для музыки.

Немножко затруднительно было-бы «сводить концы», не подмѣшивая слишкомъ много произвольныхъ добавокъ или искаженій. Но при «несерьезности» общаго направленія, самая «неестественность» завязки и развязки (какъ и въ «Бронзовомъ конѣ») прибавила-бы только новую прелесть всей широко-развитой шуткѣ (опера folie féerique).

Представимъ-же себѣ теперь, что мы еще понятія не имѣемъ о «музыкѣ» второй оперы Глинки, но, послѣ всего прочитаннаго и продуманнаго объ этомъ дѣлѣ, принимаемся читать либретто оперы «Русланъ и Людмила», оперы въ русско-сказочномъ родѣ, которой содержаніе взято изъ поэмы Пушкина съ сохраненіемъ многихъ его стиховъ. Читаемъ и—ужасаемся!

Авторъ или авторы текста (кто онъ или они? непоименовано) подошелъ или подошли къ этому сюжету именно съ *серьезной*, трагической стороны!!! да вѣдь это злѣйшая пародія на дѣло! Чтобы вы сказали о передѣлкѣ Шекспировой драмы «Ромео и Юлія» въ оперу водевиль? А вѣдь въ настоящемъ случаѣ, vice versâ, но совершенно такое-же ложное отношеніе поворота къ сюжету.

«Русланъ» Пушкина, взятый съ *серьезной*, *трагической* и *національной* стороны!! Да что же это выйдетъ? Мы видѣли сколько въ этой поэмѣ серьезнаго, трагическаго и національнаго. Вѣдь для серьезнаго драматическаго поворота нужна общая мысль; ея въ поэмѣ *нѣтъ*. Необходимъ «паѳосъ» всего цѣлаго; никакого паѳоса въ поэмѣ нѣтъ—самъ Пушкинъ, впослѣдствіи, находилъ

*) Возможность воспользоваться поэмой Пушкина для балета не ускользнула отъ зоркаго глаза геніальнаго балетмейстера Дидло. Балетъ вышелъ съ весьма недурной программой и много разъ давался на сценѣ петербургскаго Большаго театра въ 20-хъ годахъ; впрочемъ, особенно замѣчательнаго успѣха не имѣлъ. Программа была напечатана и сохраняется въ архивахъ театр. Дирекціи, также и въ Имп. Пуб. библіотекѣ.

ее «холодною» *). Необходимы характеры; ни одного характера въ поэмѣ нѣтъ; безъ характеровъ драматической основы не выйдетъ. Необходимъ органическій планъ всего зданія. Но именно со стороны «плана», юношеская поэма Пушкина далеко поотстала отъ Виланда и отъ Аріоста. Вымыселъ всего цѣлаго, т. е. самая интрига, «фабула» поэмы, не выдерживаетъ и самой снисходительной критики; именно съ этой стороны поэма «Русланъ», задуманная еще на скамьяхъ лицея, ребячески незрѣла и слаба. Прослѣдите, напримѣръ, Ратмира Въ первой пѣснѣ онъ женихъ Людмилы, соперникъ предпочтеннаго княжной Руслана. Далѣе: ѣдетъ отыскивать княжну. Далѣе (пѣснь IV): повинуясь призыву одной изъ дѣвъ зàмка (нескромная пародія à la Voltaire на «двѣнадцать спящихъ дѣвъ» Жуковскаго), Ратмиръ очутился среди полунагихъ красавицъ...

Въ слѣдующей пѣснѣ Ратмиръ, совсѣмъ неожиданно для Руслана, для читателя, да, кажется, и для самаго поэта, разыгрываетъ какую-то идиллическую сцену съ милой его сердцу пастушкой (?) и сообщаетъ Руслану, какъ другу (!), что эта пастушка (откуда она взялась?) была виновницей счастливой въ немъ перемѣны «Она мнѣ жизнь, она мнѣ радость» и т. д. Русланъ съ ними нѣжно прощается, и больше о Ратмирѣ ни слова. Очень ясно, что «идиллія» навѣяна Батюшковымъ, Дельвигомъ, Жуковскимъ и нисколько не относится къ сластолюбивому хазарскому князьку, какимъ Пушкинъ нарисовалъ Ратмира до 5-й пѣсни.

Концы вообще сведены въ поэмѣ кое-какъ, на скорую руку. Негодяй Фарлафъ, похитившій Людмилу и трижды вонзавшій мечъ въ грудь спящаго Руслана, при свиданіи съ нимъ въ гридницѣ Владиміра, получаетъ отъ Руслана прощеніе (!) на радости. Черноморъ, привязанный къ сѣдлу Руслана и вмѣстѣ съ нимъ попавшій въ Кіевъ, такъ какъ лишенъ бороды, а съ нею и власти чародѣйской, поступаетъ на службу (!) къ великокняжескому двору. Однимъ словомъ, гдѣ же въ этомъ сюжетѣ искать чего-нибудь стройнаго, складнаго? Въ сущности вся поэма великолѣпная чепуха; какъ-же сюжетъ ея принимать въ «сурьезъ»? Непостижимо! какъ-же въ рыцарской сказкѣ, въ родѣ Аріоста и Виланда, искать красокъ русскаго эпоса? Непостижимо!

Вотъ эту-то капитальную ошибку самого-ли Глинки или его сотрудниковъ либреттистовъ невозможно было выкупить никакими красотами. Вотъ чѣмъ грѣшитъ либретто оперы *прежде всего*. Но, быть можетъ, скажетъ читатель, не знакомый еще съ оперой, быть можетъ авторы текста вложили въ дѣйствующихъ лицъ и въ комбинаціи драматическихъ положеній нѣчто такое, чего нѣтъ въ поэмѣ, но что, хоть отчасти, можетъ замѣнить несуществующій

*) «Руслана и Людмилу» вообще приняли благосклонно. Кромѣ одной статьи въ «Вѣстникѣ Европы», въ которой ее побранили весьма неосновательно, и весьма дѣльныхъ вопросовъ, изобличающихъ слабость созданія поэмы, кажется, не было о ней сказано худого слова. Никто не замѣтилъ даже, что она холодна». (Отрывки изъ записокъ Пушкина т. XI, стр. 226, перваго изданія полныхъ сочиненій). Тутъ же, говоря о «вольностяхъ шутокъ» въ этой поэмѣ, Пушкинъ сознается въ прямомъ *подражаніи* Аріосту.

у Пушкина «паөосъ» всей вещи, т. е. страстность больше или меньше серьезную, глубокую.

Это, пожалуй, возможно (и намеки на это есть, если не въ словахъ, то въ музыкѣ оперы, какъ увидимъ), только тогда самая канва поэмы, задуманной въ шутливомъ родѣ, будетъ тѣмъ страшнѣе дисгармонировать съ «навязанною» дѣйствующимъ лицамъ серьезностью и страстностью. Такъ оно и вышло въ поворотѣ характеровъ Руслана, Людмилы, Ратмира и Финна. Русланъ, въ сценѣ поля, какой-то тяжеловѣсный мечтатель, всетаки непринадлежащій никакому времени, никакому народу. Людмила, вмѣсто милой капризно-игривой барышни, превратилась въ кисленькую примадонну, съ пошло мелодраматическими затѣями. Вся юная, обворожительная прелесть этого созданія Пушкина подъ дебелымъ перомъ либреттистовъ исчезла безъ слѣда. Ампутація веселости, шутки изъ всего склада поэмы, отняла у всего вымыселъ, у всей основы оперы главный жизненный нервъ, превратила канву поэмы въ какой-то манекенъ, ни для кого не интересный. Что значитъ эпизодъ Финна безъ юмористическаго наклона въ развязкѣ? Если, по случаю Финнова разсказа въ самой поэмѣ, Пушкину былъ предложенъ вопросный пунктъ *) касательно несообразности и неумѣстности этого длиннаго разсказа передъ «нетерпѣливымъ» женихомъ Русланомъ—во сколько же разъ неумѣстнѣе этотъ разсказъ въ оперѣ, гдѣ мотивированье его ночлегомъ Руслана въ пещерѣ Финна не существуетъ, и разсказъ словоохотливаго старика является прямо первою новою сценою, первымъ сценическимъ интересомъ (?) послѣ похищенія Людмилы?! Можно-ли было и отрубленную, но живую голову богатыря-исполина принимать въ сурьезъ, не придавъ этому эпизоду никакой подкладки въ его оправданіе? Разсказъ о враждѣ между двумя братьями, карликомъ злодѣемъ и великаномъ простофилей, разсказъ забавный у Пушкина, повернутъ въ текстѣ оперы какой-то тяжеловѣсной балладой, не страшной и не смѣшной; въ музыкѣ поручено хору, что дѣлаетъ его окончательно невозможнымъ на сценѣ. А *безъ* разсказа, голова отрублена не только отъ туловища великана, но и отъ сюжета пьесы. Запугиванье кіевскаго витязя морганьемъ огромныхъ глазъ и свистомъ бури изъ ноздрей великанской головы, на сценѣ должно близко граничить со зрѣлищемъ балаганно-безрезоннымъ, чего-бы, конечно, не было, еслибъ этотъ эпизодъ былъ повернутъ шуточно, какъ въ текстѣ поэмы:

Голова.

Куда ты, витязь неразумный?
Ступай назадъ, я не шучу!
Какъ разъ нахала проглочу!

*) Журналъ «Сынъ Отечества» 1820 г.

Русланъ.

Молчи, пустая голова!
Слыхалъ я истину, бывало:
Хоть лобъ широкъ, да мозгу мало!

Да и все вышло-бы тогда совсѣмъ другое!

Къ Ратмиру вернемся еще, говоря о музыкѣ.

Черноморъ, взятый тоже съ серьезной стороны (!), за то оставленный безъ рѣчей (!!) вышелъ опять ни страшной, ни смѣшной куклой, среди черкесской (?) обстановки.

Неловкое мотивированье созданнаго (!) либреттистами персонажа—плѣнницы Ратмира, Гориславы, безсвязность положенiй, участiе Ратмира и его «пастушки» Гориславы, даже въ послѣднемъ финалѣ, все это слишкомъ выпукло бросается своимъ безобразiемъ въ глаза каждому, кто видѣлъ оперу на сценѣ.

Мы еще прослѣдимъ всю оперу, сцена за сценой, въ слѣдующей статьѣ, для того, чтобы разсмотрѣть, насколько могучему генiю Глинки удалось побороть или хоть заслонить чудесами музыки нескладицу своей канвы. Но здѣсь мы спросимъ читателя: неужели есть какая нибудь возможность *защищать* эту самую нескладицу! Мнѣ случалось (съ 1857 г.) очень много писать объ этомъ предметѣ, всегда въ порицанiе этого жалкаго либретто—въ порицанiе, во имя здраваго смысла, во имя пушкинской и сценической поэзiи, во имя глинкинской музыки.

Представитель ярыхъ русланистовъ въ статьѣ, на которую я уже ссылался *), посмѣивается надъ логикою, которая при этомъ работала въ моей головѣ. Логика моя—передъ читателями. Если такой критикъ, какъ Бѣлинскiй, при всемъ обожанiи Пушкина, находилъ въ 1843 г. поэму «Русланъ» уже *невозможною* для чтенiя съ удовольствiемъ, то за кого же насъ принимаютъ въ 1866 и 67 годахъ, если хотятъ доказать намъ и стройность, и смыслъ, и увлекательный интересъ въ длинной, 5-ти актной quasi-серьезной, но волшебной (!) пьесѣ, гдѣ (кромѣ нѣсколькихъ строкъ стиховъ) утрачено рѣшительно все, что составляетъ прелесть поэмы Пушкина, а на показъ выставлена вздорность ея канвы, съ замѣною поэтическихъ ея подробностей непоэтическою чепухою собственнаго издѣлiя либреттистовъ, съ замѣною веселости—непреодолимою скукою?

В. Стасовъ удивляется, какъ это я находилъ «и *органичность*, и смыслъ даже въ такихъ дюжинныхъ, ординарныхъ либретто, какъ либретто «Жизнь за Царя», или въ такихъ смѣшныхъ, нелѣпыхъ и ходульныхъ либретто, какъ всѣ либретто вагнеровскихъ оперъ».

Что либретто первой оперы Глинки не изъ удачныхъ оперныхъ текстовъ вообще, объ этомъ, полагаю, спорить никто не станетъ. Но опять для каждаго

*) «Спб. Вѣдомости», 1866 г. № 74.

ясно, что тамъ есть единство, есть цѣлое, выстроенное на одной, главной мысли. Есть интересъ дѣйствія, есть свой «паѳосъ», есть великій характеръ Сусанина; вся пьеса дышетъ русскою народностью и въ эпилогѣ глубоко затрагиваетъ струну русской исторической жизни. Въ сравненіи съ такими элементами самая поэма «Русланъ» обращается въ нуль, уже не говоря о нелѣпой пародіи на поэму въ несчастномъ либретто оперы. Параллель текста оперы «Русланъ» съ либреттами Вагнера (!) могла придти въ голову только такому человѣку, который понятія не имѣетъ о логическихъ категоріяхъ. Можно сравнивить предметы сколько нибудь однородные. Кому, напримѣръ (кромѣ В. Стасова), придетъ на умъ сравнивать китайскую живопись (безъ тѣней, безъ перспективы) съ картиной, положимъ, Каульбаха?

Въ одномъ случаѣ—дѣтская неумѣлость, недоразвитость до мысли и ея выраженія, въ другомъ — преизбытокъ мысли, философіи, нагроможденность выразительнѣйшей характеристики и оттого нѣкоторая тяжесть въ общемъ впечатлѣніи.

Ясно, что кто такихъ вещей не разумѣетъ, такихъ *разницъ* не сознаетъ, съ тѣмъ спорить объ искусствѣ — все равно, что разсуждать о краскахъ со слѣпорожденнымъ.

IV.

Либретто, партитура и сцена.

Извѣстное дѣло, что нѣтъ на свѣтѣ самолюбія болѣе щепетильнаго, какъ самолюбіе авторское, но оцѣнка, въ которой доля порицанія весьма незначительна въ сравненіи съ долею восторженныхъ и *исторически - доказываемыхъ* похвалъ, разумнаго художника огорчить или оскорбить ни въ какомъ случаѣ не можетъ. Мнѣ случалось высказывать въ глаза М. И. Глинкѣ многія замѣчанія *противъ* «Руслана» и онъ принималъ ихъ—безъ раздраженія, хотя былъ раздражителенъ до крайности. Тѣмъ менѣе мои нынѣшнія статьи объ операхъ Глинки могутъ быть, хоть на волосокъ, оскорбительны или непріятны для истинныхъ и разумныхъ поклонниковъ его великаго таланта. Эти *люди поймутъ, какъ высоко то мѣсто* въ искусствѣ вообще и въ русскомъ искусствѣ въ особенности, которое я здѣсь отвожу для автора «Жизнь за Царя» и «Руслана». Я въ этомъ увѣренъ—по существу дѣла—оттого, цѣня несравненныя заслуги Глинки конечно *больше* тѣхъ людей, которые позорятъ его память смѣшными преувеличеніями, продолжу мой этюдъ надъ «Русланомъ», съ моей точки зрѣнія.

До сихъ поръ—музыки этой оперы мы еще не касались. Рѣчь шла только о либретто, по сравненію съ поэмой, изъ которой оно почерпнуто. Мы видѣли главный недостатокъ этого жалкаго либретто—отсутствіе интереса, общаго паѳоса (хотя бы паѳоса «веселости», «смѣха»), за отсутствіемъ общей мысли, за вздорностью самой канвы. Не устану повторять, что изъ серьезнаго сюжета

можно сдѣлать пародію, которая будетъ смѣшить, оставаясь, до нѣкоторой степени, художественнымъ произведеніемъ. Но изъ содержанія «пародистическаго» какъ пушкинскій «Русланъ» (пародія на міръ паладиновъ Аріоста и на многое другое) *невозможно выкроить* сюжета съ *серьозной* стороны. Изъ поэмы Парни «La guerre des dieux» нельзя сдѣлать *серьозной ораторіи*. Выйдетъ — *безсмыслица*, которую никакая геніальнѣйшая музыка спасти не можетъ. Всѣ красоты музыки пропадутъ даромъ. Это будутъ пушечные выстрѣлы—по воробьямъ.

Ложное отношеніе Глинки къ избранному имъ сюжету неизгладимо отразилось на всей оперѣ. Она вся — ложно-задумана, и *въ этомъ смыслѣ* правъ былъ одинъ аристократъ, современникъ и пріятель Глинки, который ему говаривалъ въ глаза: «mon cher, *c'est un ouvrage manqué*», чего этотъ самый аристократъ, человѣкъ съ очень тонкимъ и развитытъ музыкальнымъ вкусомъ, конечно не могъ сказать ни о «Волшебной флейтѣ» Моцарта, ни о Веберовомъ «Оберонѣ»,— тоже драматизированныхъ волшебныхъ сказкахъ, тоже дѣтски-слабыхъ со стороны текстовъ, и въ 1842 году порядочно уже устарѣлыхъ.

Разница тутъ въ томъ, что и «Волшебная флейта»—-и «Оберонъ», именно благодаря *наивнѣйшему* отношенію авторовъ къ чудесамъ и диковинкамъ, которыя у нихъ являются—спасены, даже какъ пьесы, этою *дѣтскою* наивностью общаго вымысла.

Одинаково ли вы слушаете сказку народную, со всею «безцеремонностью ея чепухи», сказку, которую вамъ и выдаютъ за сказку, — или какія нибудь невѣроятныя приключенія въ романѣ, который вамъ стараются выдать за нѣчто серьозное—? Въ первомъ случаѣ самая несвязность, даже безъидейность ничему не мѣшаетъ; во второмъ неестественность, нескладица васъ бѣсятъ на каждомъ шагу.

Сюжетъ въ «Волшебной флейтѣ» (какъ въ послѣднее время достаточно раскрыто превосходнымъ біографомъ Моцарта, Отто Яномъ) сшитъ на живую нитку изъ крайне разнородныхъ матерій — изъ одной Виландовой восточной сказки, изъ «балаганныхъ» причудъ директора одного мелкаго театра въ Вѣнѣ, Шиканедера и, въ добавокъ эффектности—изъ мистицизма любимыхъ въ то время масонскихъ ложъ. Пестрые ингредіенты перемѣшаны тутъ, какъ стеклышки въ калейдоскопѣ, но даже Гегель успѣвалъ найти какое то обще-успокоительное чувство *во всемъ поворотѣ* этого дѣтски-нравственнаго спектакля, въ угоду спеціально-вѣнскому вкусу того времени. Наивно-сказочное впечатлѣніе отъ *цѣлаго* этой оперы могуче дѣйствовало даже на олимпійца-Гете, который начиналъ писать «продолженіе» къ шиканедеровскому либретто! (Der Zauberflöte II. Theil).

Моцартъ къ своему тексту отнесся во всей простотѣ своего генія — не мудрствуя лукаво—и создалъ chef-d'oeuvre—быть можетъ, капитальнѣйшее изъ своихъ твореній.

О красотахъ «Оберона» и ихъ великомъ значеніи для искусства, я упоминалъ въ 1-й статьѣ этого этюда. Либретто—безсвязностью и безвкусіемъ—

близко подходить къ тексту «Руслана», тѣмъ ближе, что содержаніе почти также неуклюже заимствовано изъ Виландовой, тоже эротически - рыцарской поэмы. Но и въ этомъ то существенная разница — опера въ общемъ характерѣ *не разноголосить* со своимъ содержаніемъ, взятымъ изъ поэмы. Поэма у Виланда— эротическая, довольно веселая, шутливая даже, но съ примѣсью рыцарскаго романтизма, взятаго «какъ онъ былъ» (не съ насмѣшливой, пародистической стороны), съ примѣсью влюбленной мечтательности, «какъ она жила, живетъ и будетъ жить» въ *нѣмецкихъ* сердцахъ (а не съ насмѣшливой стороны). Прибавьте къ элементу «Востока» и къ элементу шекспировскихъ «Эльфовъ» — порядочную долю блестящаго юношескаго романтизма и наивной, голубоокой влюбленности изъ *архи-нѣмецкихъ* рыцарскихъ вымысловъ—вотъ вамъ музыка этой оперы, совсѣмъ *согласная* съ общимъ характеромъ поэмы, и, конечно, ее затмѣвающая, потому что Веберъ поэтъ больше Виланда и жилъ въ самую эпоху возрожденія рыцарскаго романтизма въ германской литературѣ. И такъ — въ «Оберонѣ»—*ложнаго* отношенія между канвой и музыкой никакого нѣтъ. Напротивъ, не смотря на безсвязность и искаженіе поэмы въ либретто, одно какъ нельзя лучше идетъ къ другому и Виландъ, если-бъ еще жилъ при Веберѣ, конечно, съ восторгомъ привѣтствовалъ бы свои вымыслы въ такихъ прелестныхъ музыкальныхъ картинахъ. Тогда какъ Пушкинъ могъ бы сказать Глинкѣ: «Изъ холодной поэмы не могла выйти теплая опера. Я шалилъ сюжетомъ, а вы — *понапрасну* потратили на этотъ вздоръ безподобныя, *серьезныя* силы».

«То есть какъ же это «*понапрасну*»—? возразятъ многіе. «Мы этими силами, этими безподобными красотами восхищаемся, значитъ и цѣль оперы достигнута, и дѣло съ концомъ».

Оно такъ, да не такъ. Талантъ Глинки, какъ уже было замѣчено, по преимуществу наклоненъ къ серьезной, страстной элегичности.

Глубокость выражаемаго имъ чувства, затрогиваетъ самыя затаенныя струны души. Глинка чувствомъ шутить не любитъ,—все, къ чему онъ притронется, получаетъ оттѣнокъ серьезности, искренности. Фантазія, возбужденная прелестями музыки со стороны правдивости и глубины чувства, ищетъ опоры въ драматическомъ положеніи, вызывавшемъ эту *правду* и *глубину*, и не находитъ этой опоры, обрѣтаетъ только вздоръ и несчладицу! Вотъ въ чемъ и бѣда! Возьмите, для примѣра, романсъ Ратмира: «Она мнѣ жизнь, она мнѣ радость»,—это вещь дивная, о которой можно цѣлые томы написать, развивая психологически все, что тутъ высказывается музыкой. Это — оазисъ любви, кроткой, среди наслажденій еще больше сердечныхъ, чѣмъ чувственныхъ: — любви умиротворенной съ треволненіями жизни, тихо мерцающей въ какой-то чудно-обаятельной, — упоенной восточными ароматами атмосферѣ. Разумѣется, кому довольно одной этой вещи, *отдѣльно-взятой* (въ такомъ видѣ она часто злоупотребляется пѣвицами), тотъ въ восторгѣ отъ дивной музыки и знать не хочетъ нашихъ правдивыхъ жалобъ на неумѣстность этой сцены, на ея разрывочность, на отсутствіе интереса въ Ратмирѣ, какъ дѣйствующемъ лицѣ, на

107

немотивированность этого сердечнаго порыва въ пьесѣ,—но вѣдь опера—въ такихъ размѣрахъ и въ такомъ *стилѣ* какъ «Русланъ», не позволяетъ смотрѣть на себя, какъ на *костюмированный концертъ изъ арій и романсовъ, положенныхъ на оркестръ, съ примѣсью хоровъ, танцевъ и великолѣпнаго спектакля.* Между тѣмъ—какъ всѣ мы это знаемъ, увы!—именно къ какой формулѣ низводится это колоссальное произведеніе своими «результатами!»—В. Стасовъ, въ статьѣ: «Вѣрить-ли» *), находитъ, что партитура «Руслана» представляется ему созданіемъ съ значительными «пробѣлами», съ частями или недодѣланными авторомъ, или утраченными. «Представьтѣ себѣ» — говоритъ В. Стасовъ — «драму Шекспира, изъ которой исчезло нѣсколько *самыхъ важныхъ* сценъ (да какъ же это—«исчезло», когда авторъ былъ на лицо?).... представьте себѣ драгоцѣнную статую, у которой *отбита* (?) или *недодѣлана* (?) рука, нога, можетъ быть даже голова (!)» На это можно сказать В. Стасову, что «торсъ» «*все-таки не то*, что *полная* статуя, и что произведеніе, которое пострадало не отъ внѣшнихъ, а отъ внутреннихъ причинъ, отъ «замысла», произведеніе не искалеченное, а такъ и родившееся — «торсомъ», безъ ногъ или безъ головы, должно принадлежать къ аномаліямъ уродливымъ.

Совсѣмъ наоборотъ противъ мнѣнія В. Стасова, строго-эстетическая оцѣнка «Руслана», какъ цѣлаго, выставитъ самую оперу—пустой храминой, среди которой, какъ дорогія изваянія въ музеѣ, являются отдѣльные, болѣе или менѣе капитальные, музыкальные фрагменты, связанные между собою не *поэтическою идеею* (ея нѣтъ въ замыслѣ, не могло выйти и въ музыкѣ), а единственно — желаніемъ автора создавать въ такомъ, а не въ другомъ стилѣ, стремленіемъ автора—какъ уже было замѣчено—выказать все богатство накопившихся въ немъ образовъ и красокъ. На меня опера «Русланъ» производитъ именно такое впечатлѣніе, какое остается послѣ посѣщенія большой студіи художника, съ богатыми запасомъ картинъ, съ большею частью поразительныхъ, но въ самомъ разнородномъ характерѣ. Связующаго начала, кромѣ индивидуальности живописца, ни въ выборѣ предметовъ, ни въ ихъ отношеніи другъ къ другу нѣтъ никакого. Не думаю, чтобы такая разрозненность, такая амальгама, такое отсутствіе общаго элемента — въ одномъ, имѣющемъ быть «цѣльнымъ» произведеніи, могло быть какою-либо теоріею изящнаго оправдано. Не думаю, чтобы эта разрозненность могла дать такому «коллективному» произведенію какое нибудь право на *равенство* по мѣсту (!) или хоть на сближеніе съ высшимъ, что создано геніемъ человѣческимъ въ области воплощенія «одной» всесвязующей мысли, съ ея богатѣйшимъ развитіемъ (1-я часть Гетева «Фауста», — «Девятая симфонія» Бетховена, — «Гамлетъ», «Отелло», «Макбетъ», «Лиръ»,—«Тристанъ», «Нибелунговъ перстень»).

Самое богатство Глинкиной палитры въ «Русланѣ» можетъ иногда вызвать восклицаніе: «Какая прелесть! но какъ жаль, что не къ мѣсту!»

*) «Спб. Вѣдомости» 1866 г., № 74.

Кто изъ музыкантовъ не восхищался безподобными восточными танцами въ IV актѣ? *) Даже для незнакомыхъ со звуками Востока «au naturel», это—геніальнѣйшій капризъ, неподражаемый въ своей дикой прелести. Первая мелодія $^6/_8$ (турецкая пѣсня), такъ гармонизована, что заставила бы всѣхъ на свѣтѣ Марксовъ и Деновъ попризадуматься и, вздохнувъ, сознаться, что есть «въ природѣ вещей» иная гармонизація, кромѣ патентованной берлинской;— вторая мелодія (пляска арапченковъ) со своей граціознѣйшей частью, съ хроматическимъ ходомъ трубъ на сценѣ, контрапунктомъ къ темѣ—такъ изящно-причудлива, что, будто на коврѣ-самолетѣ, переноситъ въ какой-то міръ арабскихъ сказокъ. Но вотъ раздаются гнусливые звуки зурны, звуки совсѣмъ особенные, ничего общаго не имѣющіе съ обыденной, европейской музыкой. Для тѣхъ, кто былъ на Кавказѣ, или хоть въ Крыму, тутъ начинается нѣчто очень знакомое, начинается — «Лезгинка», волшебною кистью музыкальнаго колориста перенесенная въ театральный залъ и изумительно-симфонически разработанная. Это — лоскутокъ кавказскаго быта, кавказскаго неба, живьемъ выхваченный.

Мнѣ уже случалось замѣтить, что Глинка тутъ заранѣе и безчеловѣчно ограбилъ *всѣхъ* композиторовъ, которые ухватятся (и уже хватались) за сюжеты: «Кавказскаго плѣника», «Амалатъ-Бека», «Хаджи-Абрекъ», Лермонтовскаго «Демона» и т. д. Между тѣмъ—не жаль-ли?—сюжетъ, задача сцены въ «Русланѣ» вовсе не требовали такого *портрета кавказской* жизни. Пляски во дворцѣ «сѣвернаго» кудесника Черномора могли имѣть характеръ чисто фантастическій, *безъ* всякаго мѣстнаго колорита. Чудесная вѣрность Кавказу тутъ— роскошь, а тѣ—бѣдные—для кого эта вѣрность будетъ не роскошью, а необходимостью — безпощадно ограблены! — Мнѣ скажутъ: «да что-жъ за бѣда, для искусства, что они ограблены,—что за бѣда, что Кавказъ тутъ—*по прихоти* композитора. Была бы вещь хороша! Одной прелестью больше». Это—совсѣмъ другой взглядъ. Отъ *соотвѣтствія* между музыкой и сценической ея задачей я отрѣшиться никакъ не могу и, съ этой точки, для меня «Комаринская» Глинки, напримѣръ, или «Казачокъ» Даргомыжскаго очень бы утратили свою прелесть, если-бъ—по примѣру старомодныхъ оперъ и балетовъ—для эффекта и разнообразія были вставлены въ какой-нибудь «характерный дивертисиментъ» въ бальной залѣ какого-нибудь «итальянскаго» принца. Мнѣ—для комаринской подавай трепакъ нашихъ полушубниковъ, но и велико-русскую деревушку,

*) Впрочемъ — къ удивленію моему — есть еще между музыкантами, живущими въ Россіи, въ Петербургѣ и такіе, которые не знаютъ этихъ танцевъ! Въ послѣднее представленіе «Руслана» (дебютъ Михайловской 2-й), одинъ очень извѣстный виртуозъ и профессоръ музыки, сосѣдъ мой по ложѣ, обратился ко мнѣ во время этихъ танцевъ съ вопросомъ: «Скажите, А. Н., это все—самого Глинки?»—Онъ думалъ, что это вставочный балетный нумеръ!!—Невѣроятно, но—это фактъ. Если бы онъ этотъ вопросъ сдѣлалъ во время танцевъ 3-го акта, вышелъ бы—сарказмъ, и не безъ резону. А то—во время «Лезгинки!!» бѣдный!..

избу украшенную елкой, подъ сѣренькимъ русскимъ небомъ; для «казачка» — подавай загорѣлыхъ хохловъ, въ сизыхъ свиткахъ и дивчатъ, въ пестрыхъ плахтахъ, съ цвѣтами въ косахъ, подавай и бѣлыя хатенки съ тополями кругомъ и подсолнечниками изъ-за плетня огородовъ. Въ «Русланѣ» пляшутъ «Лезгинцы», но пляшутъ не у себя, дома, и выходитъ—театральная натяжка, вздоръ, въ родѣ національныхъ танцевъ въ Конькѣ-Горбункѣ.—Жаль, а приходится согласиться, что въ идеалѣ Глинки былъ именно — *характерный дивертисиментъ* для IV акта, въ контрастъ съ безхарактерными балетмейстерскими танцами III-го. И больше—ничего. Кавказъ подвернулся случайно. Это-ли — идеалы творчества *послѣ* такой оперы какъ «Жизнь за Царя»?

Глинку, видимо, преслѣдовала при созданіи «Руслана» неясная мысль о какой-то русской «этнографической» выставкѣ въ рамкѣ оперы. Въ одномъ актѣ—Кіевъ, въ другомъ—чухонскій колдунъ съ повѣстью о далекомъ сѣверѣ, о пустыняхъ, «имъ однимъ извѣстныхъ», далѣе—средне-русскія степи и туманы; въ III-мъ актѣ—восточный гаремъ съ персидскими пѣснями, среди разжигающей страсти атмосферы (и жаръ, и зной), въ IV-мъ Кавказъ (à propos de bottes), въ V-мъ возвращеніе въ центральный пунктъ славянства. Иначе: какъ объяснить намекъ на «пустынный край, безотрадный брегъ» Ингерманландіи среди пированія за Владиміровымъ столомъ (прорицаніе Баяна о «Пушкинѣ»!— которое, какъ дѣтски-несценическое, обыкновенно выпускается)? Какъ объяснить стремленіе къ «персидскому» колориту, до тонкости, въ хорѣ «Ложится въ полѣ» и во всей партіи Ратмира?—Чѣмъ объяснить присутствіе мотива «Лезгинки» (!) въ оркестрѣ, во время общаго ликованія въ финалѣ, послѣ оживленія Людмилы волшебнымъ перстнемъ или — присутствіе двухъ восточныхъ мелодій (изъ тѣхъ же танцевъ IV акта, но съ вычурнымъ измѣненіемъ ритма) вложенныхъ въ уста Гориславы и Ратмира въ видѣ привѣтствія новобрачной—(что тоже выпускается при исполненіи)? Мотивы эти для Гориславы и Ратмира, какъ дѣйствующихъ лицъ пьесы, совсѣмъ чужіе, — эти оба лица даже и не присутствуютъ при танцахъ Черноморовой челяди, а для княжны Людмилы напоминаніе о ненавистномъ ей плѣнѣ у колдуна, въ такую минуту, по меньшей мѣрѣ неумѣстно. Не ясно ли, что для композитора героями оперы были вовсе не лица пьесы, а — *мелодіи*, въ ихъ «этнографическомъ» колоритѣ—? То-есть, не люди, а ихъ—платье. Не ясно-ли, что ему—рѣшительно никакого дѣла не было до связи сценъ, ситуацій, между собою, до *сцены* вообще? И вышло — не то ораторія съ декораціями, не то концертъ въ костюмахъ, но объ оперѣ, въ смыслѣ «драматически-музыкальнаго цѣлаго» тутъ и рѣчи не можетъ быть.

Между тѣмъ, отношеніе автора къ своему тексту вовсе не дѣтски-наивно, какъ у Моцарта въ «Волшебной флейтѣ», вовсе не юношески-мечтательно, какъ у Вебера въ «Оберонѣ». Напротивъ—*сознательное* стремленіе къ вѣрнѣйшему колориту, *сверхъ требованій сюжета*,—*сознательное переиначиванье* заимствованной у Пушкина не русской канвы и *сознательное пренебреженіе* къ сюжету

вообще, какъ очевидно вздорному, обличаетъ тутъ нѣкоторое присутствіе *рефлексіи*, не выработавшейся, однако, до полной мысли. Если-бъ мысль сложилась вполнѣ, Глинка отвергъ бы этотъ сюжетъ, не могъ бы приняться за него съ ложной точки, а обратился бы прямо къ народнымъ сказкамъ изъ богатырскаго цикла. Теперь вышло нѣчто еще болѣе «холодное», чѣмъ поэма Пушкина — нѣчто не историческое и не сказочное, не смотря на всю колоритность, наконецъ даже нѣчто не особенно славянское, такъ какъ разрозненные эпизоды 2-го акта, перевѣсъ восточнаго и обще-фантастическаго колорита въ 3-мъ, 4-мъ и частію 5-мъ актѣ затмѣваютъ краски древне-языческаго Кіева, такъ могуче-прорвавшіяся въ 1-мъ актѣ и въ послѣдней картинѣ 5-го.

Повторяю, что послѣ такой исторически-славянской оперы, какъ «Жизнь за Царя», при несравненно большей зрѣлости таланта и опытности, не того можно было отъ Глинки ожидать, въ отношеніи *народной русской* оперной музыки. «Оберона» никто не поставитъ выше «Фрейшюца», хотя «Оберонъ» блеститъ оригинальными и первоклассными красотами. Почти то же отношеніе и между «Жизнью за Царя» и «Русланомъ». «Русланъ» значительно богаче, зрѣлѣе, могучѣе, первой оперы Глинки; какъ партитура, это — вѣчный предметъ удивленія и изученія для русскихъ музыкантовъ, но это—капризъ великаго художника, капризъ, который могъ быть и могъ не быть, — «русская» опера уже была создана.

V.

Чтобы придать моему этюду надъ «Русланомъ» всю, требуемую такимъ предметомъ полноту, чтобы довести читателей постепенно и со всѣхъ сторонъ до необходимыхъ, по моему убѣжденію, заключительныхъ выводовъ, мнѣ остается разсмотрѣть каждую роль въ этой оперѣ, отыскивая тѣ *характеры* которые въ ней такъ ярко выступаютъ, по завѣренію гг. русланистовъ *) Затѣмъ—не боясь упрека въ растянутости статей—надо будетъ провѣрить впечатлѣніе отъ каждаго дѣйствія по порядку, воображая себѣ «идеалъ» исполненія, *безупречнаго* со стороны уваженія къ партитурѣ, со стороны дирижировки, пѣнія, оркестра и великолѣпнѣйшей постановки.

Первое лицо на афишѣ—Свѣтозаръ, т. е. Владиміръ красное-солнышко. Въ либретто онъ ничѣмъ не оправдываетъ своего славнаго имени, является, какъ самый обыкновенный оперный «благородный отецъ», неизбѣжный для брачныхъ благословеній, для пышности сцены и—только. Въ музыкѣ—не считая совсѣмъ

*) «У Глинки правдивое, всецѣлое, до послѣдняго волоска истинное и поэтическое воспроизведеніе *характеровъ*, глубокій и истинный *драматизмъ* въ нихъ. Посмотрите; Фарлафъ, Русланъ, Ратмиръ, Сусанинъ—какія это все художественно-созданныя, отчеканенныя *личности* и *характеры*! Каждый изъ нихъ картина, полная, цѣльная, каждый — воплощаетъ вѣкъ, народность». В. Стасовъ, статья «Вѣрить-ли» — Спб. Вѣдом. 1866. № 74.

незамѣтнаго участія его въ интродукціи («Лейте полнѣе») и въ сценѣ оцѣпененія («Какое чудное мгновенье»)—онъ выступаетъ рельефно въ фразѣ «Чада родимыя», которою открывается финалъ 1-го акта. Но и тутъ, превосходная по красотѣ своей фраза рисуетъ ситуацію язычески-пышнаго и патріархальнаго благословенія, а не «характеръ» благословляющаго лица. Во время тревоги, когда исчезла Людмила, музыка превосходно волнуется, но отецъ княжны—какъ «характеръ»—остается безцвѣтенъ и стушовывается между другими. Во 2-мъ, 3-мъ и 4-мъ актахъ Свѣтозаръ не участвуетъ. Въ 5-мъ онъ опять въ своей гридницѣ—плачетъ надъ дочерью, повергнутою въ безпробудный сонъ. Жалобныя обращенія его къ народу и къ Фарлафу хороши только тѣмъ, что не выступаютъ, не выдѣляются изъ общаго, безподобно-эпическаго фона картины. Когда Русланъ возвратился и оживилъ невѣсту волшебнымъ перстнемъ, радость старика-отца при такомъ счастіи, на которое онъ уже всякую надежду потерялъ, не выражено *ни въ текстѣ, ни въ музыкѣ* ни единымъ словомъ. Авторы оперы словно позабыли объ этомъ моментѣ.

Къ числу «характеровъ» Свѣтозаръ, значитъ, ни въ какомъ смыслѣ относиться не можетъ. Эта роль и партія незначительнѣе, чѣмъ какой-нибудь герольдмейстеръ въ «Робертѣ».

Дочь Свѣтозара, княжна Людмила, какъ уже было замѣчено, сильно пострадала, сравнительно съ Пушкинскою, отъ ложнаго, плаксиваго поворота всей канвы. Въ сценахъ 1-го акта обращеніе княжны къ отцу, къ двумъ обиженнымъ ею искателямъ руки ея, и прощанье съ мамушками и съ Кіевомъ—явная натяжка либреттистовъ въ пользу большой *аріи* примадонны (un grand air à roulades), какъ тогда еще требовалось. Въ музыкѣ есть граціозность, вѣетъ чѣмъ-то русскимъ—въ первой, протяжной части этой аріи. Обращеніе къ Ратмиру—чистѣйшій Глинкинскій романсъ, *граціозный*, но не безъ жеманства. Кабалетта аріи «храбрый витязь, Фарлафъ» уже рѣшительно граничитъ съ полу-водевильными французскими мелодіями и немножко разнорѣчитъ въ характерѣ съ тѣмъ, чѣмъ явилась Людмила въ заунывномъ Анданте.

Въ безподобномъ—по музыкѣ—квинтетѣ, Людмила не больше какъ свѣтлое, прозрачное сопрано. Затѣмъ—до IV акта она не участвуетъ. Сцены княжны скучающей въ садахъ Черномора при другомъ, игривомъ поворотѣ всего сюжета—могли бы и на сценѣ выйдти восхитительны, дышали бы и въ музыкѣ тою же легкою граціею, тою же юною, кокетливою шаловливостью, какою дышатъ у Пушкина. Теперь вышли кисло-театральными, никому неинтересными жалобами на горькую судьбу, на разлуку съ милымъ витяземъ и проч., что все тутъ существуетъ только какъ предлогъ для *концертной* аріи, широко-развитой ради виртуозныхъ причудъ, напр. въ видѣ состязанія сопрано съ звукомъ скрипки «на баскѣ» и т. д. (Именно на этотъ «дуэтъ» скрипки

съ голосомъ особенно напираетъ музыкальный критикъ того времени, Сенковскій—въ «Библ. для Чт.» 1842, Декабрь *).

Современная намъ критика—въ самомъ лагерѣ ярыхъ «Русланистовъ»—не щадитъ холодности, безхарактерности и рутинной форменности этой сцены и всей партіи Людмилы (Спб. Вѣд. 1864. № 204). И дѣйствительно, сцена Людмилы въ IV актѣ важна вовсе не самой Людмилой, а участіемъ тутъ фантастическаго міра, о чемъ дальше. Не забудемъ также, мимоходомъ, что встрѣча Людмилы съ ненавистнымъ ей Черноморомъ, ея злодѣемъ, отвратительнымъ ея похитителемъ и оскорбителемъ, не оттѣнена ни въ текстѣ, ни въ музыкѣ, опять *ни однимъ штрихомъ*. Сцена пробужденія Людмилы въ 5-мъ актѣ—по отзыву и заклятыхъ русланистовъ—*очень* слаба.

Вотъ уже второе лицо—и одно изъ главнѣйшихъ, героиня всей оперы—съ «характеромъ»—въ недочетѣ. Глинка объ этомъ «характерѣ» не слишкомъ-то и заботился, оттого и пропустилъ безъ вниманія одну изъ важныхъ сценъ.

Переходимъ къ господамъ женихамъ княжны.

Самъ Русланъ мало похожъ на Пушкинскаго. Поэтъ рисовалъ просто: паладина, пылко влюбленнаго въ свою юную супругу, которую злой колдунъ вырвалъ у него изъ первыхъ объятій. Глинка въ своемъ идеалѣ захотѣлъ (не совсѣмъ кстати въ этомъ сюжетѣ, какъ мы видѣли) гораздо ближе Пушкина подойти къ національному русско-сказочному типу дебелаго, древне-русскаго витязя, могучаго кіевскаго богатыря. Оттого онъ—басъ, оттого фразы его отличаются тяжелою дубоватостію. Но стоитъ привести слова одного изъ русланистовъ, чтобы убѣдиться, что этотъ идеалъ не привелъ къ хорошимъ результатамъ («Спб. Вѣд.» 1864 г. № 204): «Партія Руслана не изъ особенно благодарныхъ; она проникнута грубымъ оттѣнкомъ русскаго богатыря; мало въ ней разнообразія. Кромѣ того, написана она довольно неудобно для голоса, требуетъ отъ пѣвца и высокихъ нотъ и низкихъ».

Предводитель русланистовъ, В. Стасовъ (статья «Вѣрить ли», «Спб. Вѣд.» 1866 г. № 74), находитъ именно въ самомъ Русланѣ — великій «характеръ». Но, позвольте узнать въ чемъ же онъ проявляется?—Участвуетъ Русланъ въ интродукціи 1-го акта «О вѣрь любви моей, Людмила» — но это фраза, прелестная какъ музыка, какъ часть большаго цѣлаго, дана слово въ слово также и Людмилѣ, которую за «характеръ» вѣдь нельзя же признавать. Во время

*) О. И. Сенковскій, какъ интимно принадлежавшій къ кружку Брюлова, Кукольника и Глинки, многое въ своей весьма-хорошей статьѣ почти-буквально повторяетъ изъ взглядовъ самого Глинки на свою оперу, и въ свою очередь имѣлъ вліяніе на Глинку своими совѣтами. Съ этой стороны статья Сенковскаго для насъ чрезвычайно-важна, и мы къ ней вернемся еще не однажды. «Совѣтами этого необыкновеннаго человѣка, который былъ родъ живой энциклопедіи, дорожили не только многіе ученые, но и знаменитые художники: Листъ, Брюловъ и нашъ славный Глинка, второй оперѣ котораго онъ посвятилъ такую умную и дѣльную статью». Мих. Лонгиновъ,—статья о Сенковскомъ въ «Русск. Вѣстникѣ» 1859. С. XXII.

аріи Людмилы, Русланъ, какъ и два другіе жениха, покорно слушаетъ, изрѣдка помахивая головою. Въ финальномъ квартетѣ—партія Руслана идетъ *тѣмъ же* рисункомъ, что и партія Людмилы. Первая рельефная фраза Руслана проявляется въ темѣ канона «Какое чудное мгновенье».—Но фраза эта опять рисуетъ ситуацію, задумана для *общаго* всѣмъ момента, оттого и идетъ канономъ, а нисколько не оттѣняетъ «характеръ».

Въ тревожной сценѣ поисковъ, героемъ дѣйствія выступаетъ не Русланъ,—«женихъ нетерпѣливый», а молодой Хазарскій князекъ, Ратмиръ — совершеннымъ сюрпризомъ для всѣхъ дѣйствующихъ и для публики. Участіе главнаго оскорбленнаго лица, Руслана въ финалѣ не выступаетъ рельефно. Онъ поетъ какъ и всѣ прочіе;—«характера»—покуда еще не проявилось. (Въ томъ смыслѣ какъ напримѣръ, проявляется въ каждой фразѣ музыкально-сценическій характеръ «Лепорелло» въ Донъ-Жуанѣ, «Каспара» во Фрейшюцѣ, «Зорастро» въ Волшебной флейтѣ и т. д.).

Во 2-мъ актѣ Русланъ выступаетъ на сцену прямо при поднятіи занавѣса, но—для чего?—чтобы прослушать (!) разсказъ чужого ему старика-колдуна, который (изъ гостепріимства, вѣроятно) угощаетъ усталаго витязя длинною повѣстью о своей любви къ семидесятилѣтней дѣвѣ. «Характеръ» витязя Руслана опять высказываться можетъ только — въ помахиваніи головой, изъ вѣжливости. Чувства любви къ супругѣ, ненависти къ похитителю пробуждаются въ дуэтикѣ съ Финномъ. Но это — вспышка мгновенная. Не успѣешь вслушаться о чемъ рѣчь идетъ, какъ сцена (прелестная по музыкѣ) уже кончилась.

Въ 3-й картинѣ этого 2-го дѣйствія — Русланъ среди поля, усѣяннаго мертвыми костями. Музыка превосходна. Грустное раздумье богатыря — въ анданте—увлекаетъ неотразимо, но все-таки чувствуется тутъ недочетъ чего-то, и чувствуется тѣмъ сильнѣе, чѣмъ лучше будетъ исполнено это Анданте. Это раздумье, эта грусть являются слишкомъ неожиданно, ничѣмъ не мотивированы—мы не знаемъ куда пріурочить чувство, которое нами овладѣваетъ, потому что самъ Русланъ *до* этой минуты, да и *послѣ* этой минуты намъ чужой, ничѣмъ насъ не затрогиваетъ, не интересуетъ. Это превосходное пѣніе на мертвенномъ полѣ — является отдѣльнымъ эпизодомъ, *концертнымъ соло*, т. е. именно тѣмъ, чему на разумной оперной сценѣ и мѣста не должно быть. Объ аллегро этой аріи «Дай Перунъ булатный мечъ», скажемъ словами русланиста, г. *** «Это аллегро слишкомъ грубо, дубово; видимо сдѣлано, сочинено, не написано по вдохновенію» («Спб. Вѣд.» 1864 г. № 204). И дѣйствительно неловкость модуляцій (въ аллегро) подтверждаетъ слова г. *** о сочиненности этой аріи, но мелодическая выходка «О Людмила» сама по себѣ прелестна и многое выкупаетъ. — Если партитура исполняется безъ пропусковъ, артисту, исполняющему роль Руслана предстоитъ еще (вторымъ разомъ въ этомъ же актѣ) длиннѣйшая сцена опять безмолвнаго слушанья (!) во время разсказа о вещахъ для него постороннихъ.

Дѣйствительно, послѣ аріи идетъ встрѣча съ исполинской Головой, сцена, которую никакой актеръ не въ состояніи хорошо исполнить, потому что ему не дано тутъ никакого опредѣленнаго чувства, кромѣ совершенно холоднаго и безсмысленнаго возгласа удивленія (!); «Встрѣча чудесная! видъ непонятный!» Русланъ тутъ, не испуганный и не храбрящійся, дѣлается помимо воли авторовъ оперы—смѣшнымъ манекеномъ; тогда какъ у Пушкина, среди смѣхотворнаго поворота цѣлой сцены, Русланъ все-таки остается героемъ, молодцомъ. Но и это бы все еще ничего, еслибъ сцена оканчивалась (какъ теперь принято ее исполнять) тѣмъ моментомъ, что Русланъ схватилъ вожделѣнный волшебный мечъ. Въ оригиналѣ, послѣ этого, Голова (т. е. хоръ теноровъ и басовъ унисономъ) поетъ еще родъ плачевной баллады: «Насъ было двое, братъ мой и я», стиховъ тридцать—въ темпѣ Adagio! бѣдный Русланъ опять только потряхиваетъ кудрями! Превыгодное положеніе для актера, который, вѣря В. Стасову, желалъ бы воплотить тутъ какой-нибудь «характеръ»!

Въ 3-мъ актѣ Русланъ неожиданно для себя и для зрителей очутился въ волшебномъ замкѣ Наины (чего у Пушкина вовсе нѣтъ) и начинаетъ, ни съ того ни съ сего, влюбляться въ Гориславу! «И Людмилы милый образъ тускнетъ, исчезаетъ!...» Опять сцена, странная до нелѣпости, безъ малѣйшаго подготовленія предъидущимъ и приводящая только къ декораціи, т. е. къ превращенію замка Наины въ лѣсъ. Фантазія либреттистовъ разыгралась тутъ крайне неловко. Съ музыкальной стороны участіе Руслана въ этомъ финалѣ только портитъ своею тяжеловѣсностью общую картину азіатской нѣги и сладострастія, задуманной для роли Ратмира, совсѣмъ помимо кіевскаго богатыря.

Въ финальномъ квартетѣ этого акта, «тамъ ждетъ Людмила», главное дѣло—общность музыки. Это—очень красивое пѣніе въ 4 голоса (почти хоралъ, но не соединеніе четырехъ индивидуальностей). «Характера» опять въ Русланѣ не оказывается.

Въ IV актѣ женихъ Людмилы вбѣгаетъ побѣдителемъ, съ бородою злаго колдуна, обмотанною около шелома, и встрѣчаетъ свою возлюбленную — въ мертвомъ оцѣпененіи отъ волшебнаго сна. Зачѣмъ пропущенъ тутъ превосходный для сцены моментъ изъ Пушкина, что Людмилу Черноморъ сдѣлалъ невидимой— что Русланъ тщетно ищетъ ее,—«все рушитъ, все крушитъ мечомъ» и только— случайно сбивъ шапку колдуна съ головы княжны, ее находитъ погруженную въ сонъ?—Зачѣмъ это все пропущено?!.. Отвѣтъ ужъ намъ ясенъ изъ предъидущаго. Опера—на «свою бѣду» — сохранила нѣсколько стиховъ изъ поэмы, но утратила всю ея сочность, всю ея прелесть! Впрочемъ и въ нынѣшнемъ видѣ, сцена представляла еще довольно-поля для нѣкотораго драматизма, когда-бъ не портили все дѣло Ратмиръ со своею пастушкою Гориславою. Ихъ совершенно неумѣстное появленіе на этой сценѣ отвлекаетъ вниманіе зрителей отъ Руслана и его супруги и расхолажаетъ окончательно все впечатлѣніе этого финала, склееннаго въ текстѣ опять кое-какъ. Либретисты изъ всей этой сцены

отчаянья, ревности Руслана не сдѣлали ровно-ничего, но и Глинка (пусть разказнятъ меня русланисты)—и Глинка тутъ не очень-то много сдѣлалъ.

Панегиристъ этой оперы, О. И. Сенковскій вотъ какъ отзывается о IV актѣ (расхваливъ прежде до небесъ сцену кавказскаго балета): «Но во всѣхъ ли частяхъ своихъ этотъ актъ безъ пятна и упреку? Нѣтъ! Есть красоты немножко длинноватыя. Для эффекту въ представленіи надо сократить нѣсколько начало (т. е. сцену Людмилы) и финалъ,—*особенно финалъ*».—Другими словами, Сенковскій находилъ этотъ финалъ — слабоватымъ, особенно тотчасъ *послѣ* изумительно-геніальной Лезгинки. Предоставляя себѣ вернуться къ общему впечатлѣнію этого финала, по случаю «хоровъ»—отмѣтимъ здѣсь, что партія Руслана и въ этой сценѣ остается и нерельефною, и не характерною. Пѣніе его, «Людмила, Людмила дай сердцу отвѣтъ», должно было замѣнить прелестные стихи Пушкина:

«Въ забвеньи сладкомъ ловитъ онъ
Ея волшебное дыханье,
Улыбку, слезы, нѣжный стонъ
И сонныхъ персей волнованье...»

Оно вышло, пожалуй, и страстно до нѣкоторой степени, но далеко не такъ мелодично и сердечно, какъ прелестная фраза «О Людмила» изъ аріи 2-го акта. Нѣжничанье Кіевскаго богатыря въ IV актѣ отзывается нѣсколько тономъ русскихъ романсовъ тридцатыхъ годовъ (Алябьева и Варламова). Фраза «ревности» чрезвычайно-замѣчательна по оркестровкѣ, но какъ то неловко поставлена, не выдается какъ слѣдуетъ. Общее впечатлѣніе роли Руслана и тутъ—невыгодно и холодновато.

Въ 5-мъ актѣ у него *одна* рельефная фраза (при оживленіи Людмилы перстнемъ) «Радость, счастье ясное»—мелодія восхитительна, но... будто недокончена. 2-я половина мелодіи видимо—присочинена, далеко не такъ естественна, какъ начало,—а въ пѣніи Людмилы дальнѣйшее развитіе переходитъ уже въ общее мѣсто, сильно отзываясь итальянщиной. — Вотъ мы провѣрили всю партію Руслана. Въ чемъ и гдѣ рельефно онъ выступаетъ, какъ «характеръ»—? можно ли его сопоставить съ Моцартовскими и Веберовскими характерами, также—съ Сусанинымъ *)??

Одинъ изъ соперниковъ Руслана, Нормандскій витязь, Фарлафъ, при идеально-хорошемъ исполненіи (какъ мы его теперь видимъ, въ лицѣ О. А. Петрова) выходитъ весьма-рельефенъ. Тутъ, дѣйствительно, можетъ быть рѣчь о «характерѣ». Но этотъ характеръ, рыцарь-хвастунъ и трусъ (Фрелафъ въ

*) Я лично знакомъ съ тремя артистами, исполнявшими до сихъ поръ роль «Руслана» въ Петербургѣ и всѣ трое отзывались мнѣ объ этой роли какъ о самой *неблагодарной, по отсутствію* въ ней рельефнаго характера и по невыгодностя многихъ положеній, гдѣ актеръ рѣшительно не знаетъ, что съ собою предпринять.

«Аскольдовой могилѣ» и прочіе сколки въ безсмертнаго Шекспировскаго Фальстафа) на оперной сценѣ не новость и не рѣдкость. Это — одинъ изъ *типовъ* волшебно-комической оперы, какъ ее понимали и германцы, и народы романскіе. Въ Глинкинскомъ Фарлафѣ даже весьма-на-показъ выставлено родство и съ Лепорелло, и съ разными другими типическими «бюффо». *Русскаго* комизма, *русскаго* юмора (того, котораго искорками такъ плѣняются русланисты въ характерѣ «свата» въ «Русалкѣ») въ Фарлафѣ—нѣтъ и въ поминѣ.

Ссылаюсь опять на замѣчаніе одного изъ русланистовъ: «Отличное рондо Фарлафа написано «скороговоркою» на итальянскій манеръ». («Спб. Вѣдом.» 1866. № 204).

Сцена Фарлафа съ Наиною, неоцѣненна со стороны свободы *ритма* и всей *фактуры*, но не со стороны «русскости» или со стороны «характера». Рондо Фарлафа—вещь прелестнѣйшая, но по музыкальности, а не по новизнѣ пріема.

Сенковскій (слагавшій свое мнѣніе по взглядамъ самого Глинки) тоже не напираетъ въ этомъ случаѣ на «оригинальность», на которую напираетъ всѣми силами въ другихъ мѣстахъ. Вотъ его слова: «Арія Фарлафа кажется намъ вещью *вставочною.* Она введена для того, чтобы оттѣнить предъидущій строгій рисунокъ (балладу Финна) *забавнымъ гротескомъ буффо* и мрачную *идею* Финскаго *Сѣвера* веселою *идеей* европейскаго *Юга.* Въ этомъ отношеніи, рондо Фарлафа—чрезвычайно счастливое созданіе и жаль было бы выпустить его (!) Эта шутка кипитъ жизнью, *бравурою*, хвастовствомъ; она быстра, мгновенна. Это «Presto» не найдетъ себѣ соперника во всемъ Россини (правда!) и нисколько не уступитъ знаменитой въ томъ же родѣ (?) аріи негра въ Моцартовой «Волшебной флейтѣ».—Объ *лучшей* части сцены, о разговорѣ Фарлафа съ Наиною, Сенковскій не упоминаетъ. Между тѣмъ, эта сцена, быть можетъ, единственное мѣсто въ «Русланѣ» — безупречное и въ отношеніи *театральнаго* эффекта (хотя не новаго).

Участіе Фарлафа въ 5-мъ актѣ (во время скорби надъ непросыпающейся княжной) незначительно; фразы его (также какъ и Свѣтозаровы) превосходны тѣмъ, что при естественности речитатива, ни на волосокъ не нарушаютъ общаго хода музыки, въ характерѣ, какъ уже замѣчено, вполнѣ эпическомъ.

И такъ—Фарлафъ—характерный басъ-буффо. Вотъ первое, найденное нами живое лицо въ этой почти безличной оперѣ, но лицо — типическое на западный манеръ.

За симъ идетъ—Ратмиръ. Объ немъ уже была рѣчь. Но мы остановимся на немъ еще, такъ какъ и авторъ оттѣнилъ его съ особенною любовью. Если, по соображеніямъ Глинки, самъ Русланъ долженъ былъ пѣть басомъ, то въ этомъ нѣтъ никакого нарушенія драматической иллюзіи. Басъ или теноръ, въ этомъ случаѣ было все равно (особенно при такомъ поворотѣ канвы, какъ она явилась въ текстѣ). Но юный хазарскій ханъ, изнѣженный полу-персіянинъ Ратмиръ, съ его сладострастными порывами къ роскоши и лѣни — почему бы

онъ не *теноръ*? У Глинки онъ — *контральто* (!), т. е. изъ жено-подобнаго *мужчины* (а не отрока или евнуха) превращенъ въ *женщину* съ густымъ, низкимъ голосомъ. Превращенію этому, конечно, можно отыскать кое-какіе эстетическіе резоны, т. е. фантастичность контральтоваго регистра, оригинальность звуковыхъ сочетаній вслѣдствіе этой фантастичности, близость пàзвука (тембра) контральто къ пàзвуку «corno inglese», передающему какъ нельзя вѣрнѣе «носовой» оттѣнокъ восточной музыки.—Но все это не настолько входило бы въ соображеніе композитора, еслибъ онъ не имѣлъ постоянно передъ собою—впечатлѣніе отъ чарующаго голоса и глубоко прочувствованнаго пѣнія А. Я. Петровой, великолѣпно создавшей роль птенчика Вани, послѣ своихъ тріумфовъ въ роляхъ «Арзаче» и «Ромео». Глинка, незамѣтно самъ для себя свыкся даже съ этими Россиніевскими и Беллиніевскими влюбленными героями, исполняемыми особой женскаго пола и вовсе не-геройскаго вида. (Странно, что тогда точно *въ воздухѣ* было пристрастіе къ этимъ мужскимъ ролямъ для женщинъ! Въ одно время съ «Русланомъ» Глинки, Рихардъ Вагнеръ окончилъ свою первую большую оперу «Ріэндзи», исполненную въ 1-й разъ въ Дрезденѣ, въ 1843 г. Въ ней композиторъ, и тогда уже строгій въ своихъ стремленіяхъ къ правдѣ, одну изъ главныхъ ролей, влюбленнаго юношу, Адріана, написалъ для Mezzo-Soprano, для—Шредеръ-Девріентъ!).

Мы видѣли, что и въ передѣлкѣ роли Вани съ примѣсью неумѣстнаго геройства «à la Arsace» нельзя не признать виною—исполнительницу (конечно, безъ ея вѣдома и желанія).

И такъ, подъ вліяніемъ А. Я. Петровой и ея блестящихъ ролей, влюбленный князекъ явился—контральтомъ. Подъ этимъ же вліяніемъ партія Ратмира получила такіе обширные размѣры (большое участіе въ восьми №№). Въ главные художественные разсчеты Глинки входилъ именно «Ратмиръ». Отдѣланная съ музыкальной стороны съ особеннымъ тщаніемъ, эта партія—по слабому присутствію въ Глинкѣ дарованія «сценическаго»—вышла безподобнымъ разрѣшеніемъ задачи—музыкальной и—вполнѣ-безцвѣтнымъ персонажемъ на сценѣ. Слово драматическій «характеръ» врядъ-ли можетъ подходить къ лицу, которое участвуетъ во всѣхъ актахъ оперы, кромѣ 2-го, и все-таки ровно *ничего на сценѣ не дѣлаетъ*; это—лицо не «дѣйствующее», а пассивно-поющее; это значительная вокальная партія, но отнюдь не роль;—«съиграть» Ратмира никакой высоко-драматической артисткѣ (хотя бъ самой Віардо, воплотившей Глуковскаго «Орфея»)—невозможно. (Дебютантки, отваживающіяся *впервые* явиться передъ публикою въ этой партіи—не подозрѣваютъ всей страшной отвѣтственности—музыкальной и всей неисполнимости, и неблагодарности сценической, которыя тяготѣютъ надъ ними).

Въ 1-мъ актѣ Ратмиръ сперва пируетъ за общимъ столомъ,—реплики его нерельефны, потомъ—въ безмолвіи слушаетъ «арію» своей невѣсты. Первое отвѣтственное участіе его является въ квинтетѣ, гдѣ партія Ратмира одна—перетягиваетъ къ себѣ интересъ отъ всѣхъ прочихъ. Чудесная мелодія «Брегъ

далекій, брегъ желанный» съ перваго впечатлѣнія западаетъ въ душу,—но какъ почти вездѣ въ пѣніи Ратмира—это цѣлый особый міръ, это—востокъ, съ его зноемъ, съ его тихою нѣгою и все это въ качествѣ «элемента», а не отдѣльной личности. Такимъ образомъ можно сказать, что музыка, которая вложена въ уста Ратмиру—весьма-характерна, сама по себѣ, но самъ Ратмиръ отъ этого еще не становится «характеромъ».

Объ неожиданности воззванія его «О витязи, скорѣе въ путь далекій»—уже была рѣчь у насъ. Первая вспышка геройскаго рѣшенія: мчаться поискомъ за Людмилою, по всѣмъ правамъ принадлежала—Руслану, а не Ратмиру. Красота музыки едва ли выкупаетъ сценическую ошибку, такъ какъ мягкій, женскій голосъ не можетъ имѣть здѣсь всей требуемой положеніемъ мужской, рыцарской силы и энергіи, и весьма естественно, что контральтъ—самый сильный даже—покрывается тутъ общностью трехъ басовъ-солистовъ, хора и оркестра.

Въ 3-мъ актѣ—главныя сцены для Ратмира. Весь актъ съ изнѣженными гаремными звуками и персидскимъ колоритомъ задуманъ для этой партіи. Но сценическое впечатлѣніе—вяло, по винѣ либреттистовъ и по отсутствію въ творчествѣ композитора той жилки, которая требовалась для созданія сценъ, оживленныхъ съ драматической стороны.

Ратмиръ входитъ, утомленный отъ долгаго пути въ странѣ знойной (куда перенесено дѣйствіе?—остается для зрителей тайною, да и самимъ авторамъ врядъ ли это было извѣстно—дѣйствіе въ очарованномъ зàмкѣ Наины—больше ничего и не спрашивайте). Первый, поѣхавъ отыскивать княжну Людмилу, въ которую влюбленъ, Ратмиръ въ своей сценѣ ни словомъ о Людмилѣ не вспоминаетъ. Утомленіе, приближеніе сна—вотъ вся задача длиннаго «adagio»—дуэтомъ между контральтомъ и англійскимъ рожкòмъ (Сенковскій двукратно обращаетъ вниманіе на этотъ пріемъ композитора). Поэтическая задача довольно бѣдна. Тѣмъ большаго удивленія заслуживаетъ прелесть музыки. Но, отъ скудости поэтической канвы это adagio имѣетъ оттѣнокъ чего-то холоднаго, виртуознаго.

Нѣсколько-болѣе мысли и оживленія въ средней части сцены. Ратмиръ, подъ вліяніемъ чаръ Наины, не можетъ заснуть. Сладострастіе его обуреваетъ. Ему грезятся его хазарскія одалиски. Персидскій или аравійскій мотивъ, порученный тутъ англійскому рожку—одинъ изъ перловъ оперы, по гармонической отдѣлкѣ въ чисто-восточномъ колоритѣ *). Речитативъ Ратмира съ этими репликами совсѣмъ-новой оркестровки—изумителенъ. Но этимъ и оканчиваются музыкальныя достоинства этой аріи.

*) Въ моихъ статьяхъ объ «Русланѣ», въ «Музык. и Театр. Вѣстникѣ», *впервые* было указано на красоту Глинкинской гармонизаціи въ той самой восточной темѣ, которая въ опошленномъ видѣ встрѣчается въ «Пустынѣ» Фелисіена Давида. Г.***, списывая мою замѣтку, разумѣется не поцеремонился умолчать объ ея источникѣ.

Кабалетта ея («Чудный сонъ»), по самому ритму салоннаго вальса, уже не востокъ и не Россія, а—по *выраженію самою Глинки*—не болѣе какъ потачка избалованному чудовищу—публикѣ.

Слѣдующая сцена—уже цѣликомъ—уступка форменнымъ требованіямъ большаго балета, по мѣркѣ балетмейстера.

Бѣдному Ратмиру во все это время дѣлать нечего. Въ мысли это—буквальное повтореніе сцены вакханаліи изъ «Роберта», гдѣ положеніе герцога Нормандскаго среди балетныхъ танцовщицъ тоже не изъ самыхъ легкихъ моментовъ неблагодарной роли. Если уже выводить Ратмира на сцену, отчего было не держаться поближе къ Пушкинской канвѣ?

Въ разгарѣ чувственности, нарочно распаляемой властію незримой Наины—Ратмиръ не узнаетъ своей вѣрной Гориславы и проповѣдуетъ сперва ей, а потомъ ей и Руслану свою эпикурейскую мораль:

«Зачѣмъ любить, зачѣмъ страдать
Намъ жизнь для радости дана—

Музыкальныхъ красотъ въ этомъ финалѣ—цѣлый родникъ; тѣмъ не менѣе финалъ остается холоденъ, и—безъ урѣзокъ—выходитъ непомѣрно-растянутымъ. Фразы Ратмира—при всей своей красивости — отзываются тутъ уже опять не востокомъ, а какимъ-то условнымъ, реторическимъ стилемъ, близкимъ, пожалуй, къ «Семирамидѣ» и т. п.—Съ появленія Финна характеръ музыки круто измѣняется, но Ратмиру уже не дано ничего рельефнаго. Возвратъ любви его къ Гориславѣ не обрисованъ ни одной чертой.

Участіе его въ IV актѣ совсѣмъ блѣдно и, какъ уже было замѣчено, неумѣстно.

Въ 5-мъ дѣйствіи, чтобы пришить это лицо хоть бѣлыми нитками къ общему ходу пьесы, либреттисты придумали заставить Ратмира (!) сторожить спящую Людмилу и задремавшаго отъ долгаго пути Руслана. Но Ратмиръ замечтался о своей Гориславѣ, поетъ въ ея честь свой восхитительный ноктурнъ («Она мнѣ жизнь»)—между тѣмъ какъ, при пособіи *злой* волшебницы Наины, Фарлафъ похищаетъ Людмилу отъ спящаго его жениха. (Все это совершается за сценой и узнается изъ разсказа — хоромъ!). Тогда горю пособить можетъ только добродѣтельный магъ, Финнъ. Онъ является и—въ большомъ дуэтѣ—передаетъ Ратмиру волшебный перстень;—Ратмиръ долженъ спѣшить въ Кіевъ, *но на пути встрѣтить Руслана*, ему въ свою очередь передать (!) перстень, которымъ, наконецъ, женихъ оживитъ свою, такъ долго спящую, Людмилу. Дѣтская неловкость, неуклюжесть, непонятность, несценичность всей этой первой картины послѣдняго дѣйствія—не скрылась отъ справедливаго, въ этомъ смыслѣ, Сенковскаго. Онъ совѣтывалъ *), значительно сократив финалъ IV акта, «поскорѣе перейти *прямо въ Кіевъ*, въ гридницу Свѣтозара, *пропуская все начало*

*) Въ вышеприведенной статьѣ.

5-го акта, *всю сцену въ долинѣ*, всю эту прелестную, оригинальную, чудесно-инструментованную *арію* Ратмира,—какъ она ни *дорогà автору*, какъ ни очаровательна въ умномъ пѣніи А. Я. Петровой. Это morceau — (продолжаетъ Сенковскій) *не для сцены*, т. е. это слишкомъ тонко для сцены, мѣшаетъ той быстротѣ, съ какой въ волшебной оперѣ должны являться и исчезать великолѣпныя картины».

Вѣрное замѣчаніе безпощадно въ отношеніи одного изъ лучшихъ вдохновеній Глинки (онъ и самъ считалъ этотъ *романсъ* «Она мнѣ жизнь» чуть-ли не выше всего, чтò имъ создано, по крайней мѣрѣ *лично мнѣ* такъ объ этомъ отзывался). Но замѣчаніе Сенковскаго—неполно. Онъ, вѣроятно, не безъ умыслу, *промолчалъ* о совсѣмъ слабомъ дуэтѣ Ратмира съ Финномъ. Неупоминаніе Сенковскимъ о безподобномъ речитативѣ Ратмира передъ хорикомъ съ роковою вѣстію доказываетъ только, что или Сенковскій не былъ въ состояніи оцѣнить красотъ этого речитатива, какъ *музыки*, или слишкомъ явственно чувствовалъ неисполнимость *всей этой сцены* на театрѣ. Къ осуществленію ея передъ публикою мы еще возвратимся, обозрѣвая по порядку весь ходъ этой оперы.

При развязкѣ ея, участіе Ратмира и Гориславы также неумѣстно и забавно, какъ и въ финалѣ IV акта;—общій выводъ о «характерѣ» Ратмира уже высказанъ.

Остаются лица еще болѣе эпизодическія: Горислава, Финнъ, Наина, Баянъ, Черноморъ.

Горислава является на сцену въ 3-мъ актѣ: молодая женщина въ персидскомъ костюмѣ—выходитъ изъ-за кулисъ, тотчасъ послѣ персидскаго хора женщинъ, — это мы видимъ. «Кто она и гдѣ она?» этого мы не знаемъ и во все время спектакля—не узнàемъ. Афиша гласитъ: «Горислава, плѣнница Ратмира»—и будетъ съ насъ.

Въ «очарованномъ замкѣ Наины» Горислава является, чтобы во 1-хъ, *спѣть* прелестную, чисто-славянскую каватину, гдѣ даже затронута грусть по милой ея сердцу «Россіи» (хотя такой земли въ то время еще и не было) и спѣвши арію опять уйти со сцены—чтобы во 2-хъ, вызвать въ Ратмирѣ эпикурейскую выходку «Зачѣмъ любить, зачѣмъ страдать» — и составить своею сердечною тревогою грунтъ для сцены съ дѣвами-обольстительницами, въ 3-хъ, для того, чтобы держать верхній *голосъ* въ финальномъ квартетѣ III акта о «Людмилѣ», до спасенія которой Гориславѣ, конечно, никакого дѣла нѣтъ. Музыкальныхъ резоновъ для существованія Гориславы довольно (она же еще служитъ поводомъ для диѳирамба любви «Она мнѣ жизнь»)—сценическихъ резоновъ для нея нѣтъ—ни малѣйшихъ.

Въ каватинѣ «Любви роскошная звѣзда» знаменитой по справедливости—русскій стиль проступаетъ гораздо полнѣе и явственнѣе, нежели во всемъ, чтò поетъ Людмила. Горислава съ музыкальной стороны несравненно интереснѣе самой героини оперы, но все-таки врядъ-ли имѣетъ право на титулъ «характера». Одна арія, ничѣмъ предъидущимъ не мотивированная, еще не—роль.

Въ финалѣ 3-го акта, т. е. въ сценѣ обольщенія, Горислава поетъ много, но—не довольно рельефно и (по замѣчанію г. ***) безмѣрно-высоко.

Чувствуется, что Глинка тутъ стремился осуществить какой-то идеалъ, но этого идеала еще не воплотилъ и по отсутствію знанія сцены, и вслѣдствіе полной бездарности текста.

Въ остальномъ—Горислава только чета Ратмиру, въ безцвѣтности и неумѣстно ему равная.

Финнъ — то лицо оперы, на долю котораго пришлось наибольшее количество стиховъ текста *прямо взятыхъ* изъ Пушкинской поэмы. Это самое и сгубило его. Это самое и причиною, что Финнъ—*не* характеръ, *не* лицо. Онъ—(въ балладѣ)—безподобно-омузыкаленный Пушкинскій «*разсказъ*». Этотъ фантастическій эпизодъ угрюмаго Сѣвера съ дикою прелестью финской природы, съ таинственными ужасами сѣдыхъ колдуновъ, увлекательными подробностями колорита, — одно изъ капитальнѣйшихъ чудесъ, созданныхъ Глинкою. Но разсказъ — ни къ чему не приводитъ, потому что весь эпизодъ косо, ложно повернутъ, какъ уже было объяснено. Разсказъ—не трогаетъ сердца, потому что въ сущности—смѣшонъ;—не смѣшитъ, потому что взятъ со стороны трагизма. Какъ «добрый волшебникъ», Финнъ лицо довольно блѣдное и—въ волшебныхъ операхъ—дюжинное. Дуэтъ Ратмира съ нимъ—не удался.

Наина—о чемъ также было говорено — легко *могла бы выйти* сценическимъ лицомъ, если-бъ вся опера была иначе повернута. Теперь она—только въ оркестрѣ; на сценѣ же—только «даетъ реплику» Фарлафу и не кстати бормочетъ что-то во время персидскаго хора.

Баянъ не—личность; это—часть «интродукціи». Всѣ напѣвы, порученные ему—особенно «За благомъ вслѣдъ идутъ печали»—тѣмъ и велики, что *обезличены* въ пользу широкихъ эпическихъ формъ. Объ этомъ дальше.

Черноморъ—одно изъ главнѣйшихъ лицъ въ поэмѣ—эффектнѣйшее и для сцены при комико-фантастическомъ поворотѣ оперы,—въ созданіи Глинки роль *безъ рѣчей и безъ пантомимы* — поручаемая статисту-ребенку! Говорю «безъ пантомимы», потому что композиторъ, увлекаясь рѣзкою дикостью созданной имъ гаммы изъ *шести цѣлыхъ* тоновъ, нигдѣ однако не рисуетъ оркестромъ тѣхъ жестовъ, которые долженъ исполнять Черноморъ, если ужъ надо было ограничиться одной его мимикой. Въ музыкѣ въ ея общемъ—во многихъ мѣстахъ слышится дико-безобразный колдунъ со своею злобою и могуществомъ. На сценѣ его — точно нѣтъ, да иначе и быть не могло, потому что сцена — не симфонія, а требуетъ—частностей, подробностей, объ которыхъ композиторъ не можетъ безнаказанно забывать. И изъ этого лица, значитъ, *ничего не вышло* *).

*) Большой знатокъ театральнаго дѣла, князь Шаховской, совѣтуя Глинкѣ приняться за оперу на сюжетъ Пушкинской поэмы «Русланъ и Людмила», видѣлъ ясно всю сценическую важность и эффектность такого лица, какъ Черноморъ. По мнѣнію Шаховскаго эту роль надо было сдѣлать для контральта (?) и поручить Воробьевой-Петровой (Автобіографическія Записки Глинки, цитированныя В. Стасовымъ, въ его статьяхъ «Михаилъ Ивановичъ Глинка», въ Русскомъ Вѣстникѣ за 1857 г.).

Оканчивая провѣрку «характеровъ» въ этой оперѣ, невольно придешь къ заключенію, не придаетъ ли предводитель русланистовъ какое-нибудь особенное, ему одному извѣстное, значеніе слову «характеръ»—? Въ обще-принятомъ смыслѣ музыкально-драматическихъ личностей, созданныхъ Глукомъ, Моцартомъ и Веберомъ—характеровъ въ оперѣ «Русланъ» отыскать невозможно.

VI.

Вся опера, по порядку.

Представимъ себѣ, что для предстоящаго въ нынѣшнемъ году 27-го Ноября празднованія *двадцатипятилѣтія оперы «Русланъ»*, она дается въ Петербургѣ со всѣмъ возможнымъ изяществомъ, великолѣпіемъ и въ идеальномъ совершенствѣ исполненія. (Вообразить все это вѣдь намъ ничего не мѣшаетъ.)

Представимъ себѣ, что для такого юбилейнаго торжества собранъ былъ предварительно комитетъ, съ участіемъ и даже съ перевѣсомъ въ немъ, самыхъ ярыхъ «русланистовъ» (ипотеза опять—очень смѣлая).

Комитетъ рѣшилъ, чтобы декораціи и костюмы были изготовлены по тѣмъ рисункамъ, которые — для пражской сцены — были сдѣланы отличнымъ художникомъ И. И. Горностаевымъ и такъ подробно и краснорѣчиво описаны В. Стасовымъ, въ «Спб. Вѣдомостяхъ» (№ 35, 1867 г.).

Комитетъ рѣшилъ далѣе, чтобы партитура этой оперы была исполнена въ этотъ разъ въ полной неприкосновенности, безъ малѣйшихъ урѣзокъ, какъ вышла изъ подъ авторскаго пера.

Комитетъ возстановилъ (все это разумѣется — наши мечты) ту самую превосходную аранжировку полковой музыки (въ 1-мъ, 4-мъ и 5-мъ дѣйствіяхъ) которая сдѣлана была въ 1842 г. Барономъ Ралемъ, одобрена авторомъ и — утрачена во время одного изъ театральныхъ пожаровъ.

Сказанное уже условіе идеальнаго *совершенства* въ исполненіи заключаетъ въ себѣ, разумѣется, дирижировку даже *лучше* Балакиревской въ Прагѣ и сценическихъ исполнителей не совсѣмъ тѣхъ, какихъ мы знаемъ на Маріинской сценѣ. (Идеалъ не то, что—реальность.)

Представимъ себѣ, что мы присутствуемъ при этомъ торжествѣ, и слушаемъ оперу, какъ будто совсѣмъ для насъ *новую*. Вотъ наши впечатлѣнія.

Горячо пронеслась блестящая, лихая увертюра, съ красивою пѣвучею мелодіею, прелестно-оркестрованною и со славнымъ фантастическимъ колоритомъ средней части. Тутъ есть что-то волшебно-таинственное. Общій характеръ, общую мысль этой музыки опредѣлить, однако, довольно-трудно. Она обѣщаетъ оперу скорѣе комическую, чѣмъ серьезную. Древне-русскаго богатырства въ ней врядъ-ли много. Молодецкая тема родственна чему-то вовсе недревнему. Первыя имитаціи мелковаты и отзываются нѣмецкими пріемами. Оригинально-

дикая гамма внизъ цѣлыми тонами и размашистая кода заканчиваютъ увертюру вполнѣ-блистательно. Перистиль къ пышному зданію фантастической оперы — великолѣпенъ; хотя, какъ отдѣльное оркестровое произведеніе, эта увертюра не выше Керубиніевскихъ и—на общемъ музыкальномъ горизонтѣ—врядъ-ли когда нибудь займетъ мѣсто рядомъ съ увертюрой къ «Волшебной флейтѣ» или съ дивно-поэтическими увертюрами Вебера—къ Фрейшюцу, Оберону, Эвріантѣ, или со столько-живописными увертюрами Вагнера къ «Моряку-скитальцу» и къ «Тангейзеру», или къ его изумительной увертюрой (Vorspiel) къ «Мейстерзингерамъ» (если уже не трогать глубоко-серьезныхъ, симфоническихъ поэмъ въ формѣ увертюръ, какъ «Леонора» Бетховена или Вагнеровъ «Фаустъ») *).

Поднимается занавѣсъ. *Княжеская гридница* *). «Большая палата, вся деревянная, съ деревяннымъ бревенчатымъ потолкомъ, рѣзными столбами и сквозной галерейкой надъ ними, поставленной на столбикахъ-кубышкахъ; вездѣ рѣзьба, вездѣ древне-русскіе орнаменты, испещренные яркими красками; по стѣнамъ развѣшаны персидскіе ковры, выше надъ ними, поверху стѣнъ — рѣзныя и расписанныя изображенія чудовищъ и богатырей нашихъ сказокъ; по стѣнамъ стоятъ лавки съ большими конскими головами. Все вмѣстѣ производитъ чудное впечатлѣніе сѣдой русской древности, воображеніе летитъ ко временамъ Ильи-Муромца, Добрыни, Дуная и остальныхъ богатырей нашихъ пѣсенъ».

Свѣтозаръ, Людмила, Русланъ, Фарлафъ, Ратмиръ въ роскошныхъ, и по возможности вѣрныхъ костюмахъ за пиршественнымъ столомъ. Звуки дышатъ блескомъ, могуществомъ и переносятъ насъ въ древне-языческій Кіевъ. «Дѣла давно минувшихъ дней, преданья старины глубокой». Первая пѣснь Баяна,—«ensemble» персонажей,—языческіе хоры—все это превосходно, эпически-величественно, монументально.

Со *второй* пѣсни Баяна (Есть пустынный край)—мы недоумѣваемъ: эта вторая пѣснь отзывается уже на древне-кіевскимъ колоритомъ, а нѣжно-идеальнымъ стилемъ Глинкинскихъ романсовъ. Вслушиваемся: Баянъ поетъ—апоѳеозъ Пушкину, пѣвцу (!) «Людмилы съ ея витяземъ»—«Пустынный берегъ» оказывается Петербургомъ (!). Намѣренье очень сомнительнаго достоинства съ поэтической стороны и совершенно-расхолажающее чудесную интродукцію. Дальнѣйшее ея развитіе и заключеніе (все, какъ и съ самаго начала, на *одну* и ту-же *тему*, мастерски-разработанную въ оркестрѣ и голосахъ) еще лучше первой половины,—пѣснь Баяна «Вновь радуга взойдетъ» съ фантастически-

*) Европейскіе музыкальные знатоки, изъ числа предрасположенныхъ въ пользу Глинки, любуясь чрезвычайно «Камаринской», «Хотой Аррагонской» и даже—увертюрой къ «Жизни за Царя»,—къ увертюрѣ «Руслана» остались холодны, какъ къ чему-то сочиненному, дѣланному «ça sent l'exercice, c'est une oeuvre médiocre». Вотъ отзывъ о ней (мнѣ лично), одного изъ величайшихъ современныхъ музыкантовъ-критиковъ.

*) Описаніе декорацій беремъ изъ упомянутой рекламы В. Стасова (Спб. Вѣд. 1867. № 35).

переливчатымъ аккомпаниментомъ гуслей (фортепіано и арфа) — одно изъ высшихъ чудесъ, созданныхъ Глинкою. Но все это—на сценѣ (безъ урѣзокъ) длинно, непомѣрно-длинно! Дѣйствія на сценѣ никакого нѣтъ, ни фактическаго, ни психологическаго. Персонажи сидятъ неподвижно за столомъ; Баянъ со своими гуслями; хоръ—тоже безъ движенія—кругомъ всѣхъ. И такъ продолжается дѣло около — получаса! Это — симфонія или *ораторія съ декораціей и въ костюмахъ*, а не драматическое представленіе. Сцена этой превосходной музыкѣ нисколько не помогаетъ, напротивъ, значительно — мѣшаетъ, потому что музыка задумана безъ малѣйшаго разсчета на *сценическое* впечатлѣніе. (Вѣдь можно и всю «девятую симфонію» исполнить, пожалуй, передъ сценою обставленною декораціею и лицами въ костюмахъ, но — что изъ этого выйдетъ?)

Людмила—отъѣзжающая со своимъ женихомъ неизвѣстно куда—прощается съ отцомъ и со всѣми прочими. О слабости и концертности этой сцены уже говорено *). Она отчасти выкупается безподобнымъ хоромъ мамушекъ (въ 5/4), пѣсней типически-славянскаго свадебнаго характера, чудесно и не длинно-разработанной. Прелесть этого впечатлѣнія, однако, тотчасъ-же нарушается французски-жантильною мелодіею «Не гнѣвись, знатный гость» (Это— по моему мнѣнію—рѣзкое пятно на всей партитурѣ). Виртуозныя колоратуры (да притомъ еще неблагодарныя) — дѣла не поправляютъ. Положеніе «отца и жениховъ» во время этой длинной концертной аріи очень незавидно.

Съ благословенья новобрачныхъ, Свѣтозаромъ, начинается опять ширина эпико-лирическая; Глинка снова въ своемъ элементѣ. Весь квинтетъ—chef d'oeuvre пластически-спокойной мелодіи; южная страстность Ратмира, отрывистыя фразы «говоркомъ» въ устахъ Фарлафа—стройно сливаются съ общимъ, плавнымъ теченіемъ музыки. Квинтетъ не коротокъ, но и не длиненъ, напротивъ, хотѣлось-бы, чтобъ онъ продолжался еще и еще. Это—расцвѣтъ всего 1-го акта и единственное мѣсто въ немъ, гдѣ сцена въ полной гармоніи съ музыкой; одно впечатлѣніе помогаетъ другому, съ нимъ сливаясь. Еслибъ вся опера представляла такое сліяніе сцены и музыки, «русланисты» были-бы вполнѣ правы!...

Въ хорѣ «Лель таинственный»—опять явный перевѣсъ—музыки. Глинка, создавъ геніальную тему этого хора, увлекся ея музыкальнымъ развитіемъ и— опять не вспомнилъ о сценѣ.

Въ нашемъ *идеальномъ* сценическомъ исполненіи и режиссерская часть глубоко-продумана, въ подмогу Глинкинскимъ недосмотрамъ.

Во время этого хора идутъ языческіе свадебные *обряды*, очень умно и занимательно поставленные на сцену, но... все это, Богъ вѣсть, отвѣчаетъ-ли—

*) Во избѣжаніе повтореній, при этомъ обзорѣ всѣхъ сценъ, остановимся подробнѣе только на хорахъ и «morceaux d'ensemble».

музыкѣ, въ ея могучемъ, своеобразномъ полетѣ?—Дѣйствующія лица опять весьма-долго безгласны.

Ударъ грома—густой мракъ—кто-то, въ темномъ облакѣ, похищаетъ Людмилу на воздушной колесницѣ. (Это—довольно холодно, сравнительно съ поэмой, но еще живетъ и въ сценическомъ отношеніи). Длинно-протянутая нота валторнъ (150 тактовъ въ темпѣ Adagio), фантастическія гармоніи, слышанныя въ увертюрѣ и на этомъ таинственномъ фонѣ—не менѣе таинственный канонъ: «Какое чудное мгновенье». Звуки удивительно-красивы; фактура и оркестровка безподобны; но (я не побоюсь высказываться откровенно)—эта музыка въ отношеніи данной ситуаціи и слишкомъ холодно-спокойна и очень растянута. Моментъ оцѣпенѣнія тутъ былъ необходимъ, но у Глинки изъ этого момента вышла цѣлая ораторная пьеса, размѣренно-контрапунктически-развитая. Сцена—забыта. Послѣ минуты оцѣпенѣнія непремѣнно надобно было *сильнѣйшую тревогу* въ голосахъ и оркестрѣ. У Глинки скоро выступилъ героемъ — Ратмиръ (очень не кстати, какъ мы видѣли), а съ нимъ и пластическая красота мелодическаго рисунка взяла верхъ надъ всѣмъ прочимъ. Въ мастерской вокальной фактурѣ этого финала бездна энергіи и въ заключительномъ сплетеніи голосовъ слышится что-то родственное секстету «Донъ-Жуана». Недостатокъ «сопрано» и «тенора» въ этомъ финалѣ довольно-ощутителенъ, придавая ему какую-то нежелаемую здѣсь — тусклость *). Но широкая, могучая красота музыки летитъ какъ на крыльяхъ, все съ собою уноситъ, все выкупаетъ и 1-й актъ оканчивается блистательно.

Въ этомъ 1-мъ актѣ—сценическаго эффекта (кромѣ общей картины), дѣйствія, движенія довольно-мало; но можно съ нимъ и въ этомъ отношеніи совсѣмъ примириться, представляя его себѣ только «введеніемъ» въ послѣдующія сцены, которыя *вѣроятно*, раскинутся передъ нами съ большею сценическою жизнію и интересомъ. Какъ подготовка къ дальнѣйшему, этотъ актъ именно тѣмъ и хорошъ, что заставляетъ очень-многаго ожидать. Исполнятся ли эти ожиданія?—Увидимъ.

Людмила какимъ-то кудесникомъ похищена. Витязи-женихи скачутъ ее отыскивать. При всей серьозности большинства звуковъ 1-го акта, еще можно предположить, что волшебное содержаніе сказки будетъ развертываться передъ нами съ полу-шутливой стороны, что судьба Людмилы и ея жениховъ не будетъ намъ навязана «au tragique». Напротивъ, окажется, что именно первый актъ и есть самый сценическій изо всѣхъ!

---

*) Невыгодное для ансамблей отсутствіе тенора было замѣчено въ самыхъ первыхъ рецензіяхъ «Руслана». В. Стасовъ (въ Русск. Вѣстникѣ, 1857) поднялъ на смѣхъ одного изъ рецензентовъ 1842 г. (Р. З. въ Сѣверной Пчелѣ) за то, что онъ обозвалъ всѣхъ трехъ жениховъ Людмилы—«басàми». Р. З. (Рафаилъ Михайловичъ Зотовъ) былъ совершенно правъ, такъ какъ *контральтъ* въ *женскомъ* регистрѣ совсѣмъ то же, что *басъ* въ *мужскомъ;* сопрано то же, что теноръ. Музыкантамъ, это хорошо извѣстно. Спорить объ этомъ можетъ только—В. Стасовъ.

Съ прелюдіи 2-го акта — характера мрачно-фантастическаго и унылаго, мы начинаемъ догадываться, что авторъ взялъ весь сюжетъ съ серьозной стороны (!); очарованіе въ конецъ разрушено. Къ *этому* сюжету, какъ я подробно развивалъ, серьозно относиться—нѣтъ никакой возможности и мы начинаемъ понимать, что композиторъ даетъ намъ не цѣльное созданіе, а рядъ ситуацій, о взаимной связи которыхъ и не желаетъ, чтобъ мы заботились. Грандіозно-начавшаяся опера превращается въ концертъ съ живыми картинами! Въ прелюдіи 2-го акта, при всей ея туманности, мастерски обрисованы и слиты въ одну музыкальную группу образы великанской головы (съ ея грустною повѣстью) и злой старухи-колдуньи. Прелюдія отлично предвѣщаетъ какія-то темныя, безобразныя похожденія, и, въ своемъ родѣ, — chef-d'oeuvre, но мы слушаемъ ее уже безъ удовольствія, почти вслѣдствіе—обманутыхъ ожиданій.

1-я картина 2-го акта. *Пещера Финна* (гдѣ-нибудь недалеко отъ Кіева). «Темное, узкое, сдавленное подземелье въ скалѣ, все обставленное громадными каменьями, все увѣшанное сталактитами. Узкая полоска свѣта проникаетъ вдоль по огромнымъ, тяжко-вырубленнымъ въ скалѣ ступенямъ, спускающимся въ эту преисподнюю. Финнъ, въ лаптяхъ, мѣховой шапкѣ и короткомъ мѣховомъ кафтанѣ испещренномъ кабалистическими надписями».

О балладѣ Финна у насъ уже была рѣчь. Это образецъ лирико-эпической музыки чудесно-оркестрованной, но вещь — *до крайности несценическая* *). Весь зарядъ музыкальный (и какой зарядъ!) потраченъ даромъ. Какъ отдѣльная, музыкально-обработанная вещь, весь разсказъ Финна—прелесть изъ прелестей. Впечатлѣніе *лиризма* внутренняго, точно такое, какъ отъ лучшихъ большихъ «Lieder» Шуберта, Шумана и отъ лучшихъ романсовъ самого Глинки. На театрѣ, это все исчезаетъ, такъ какъ мы требуемъ въ театрѣ, чтобы лиризмъ былъ къ чему нибудь «пріуроченъ», а смѣшной чухонскій колдунъ былъ и остается для насъ — чужимъ. Декорація и обстановка въ «балладѣ» Финна не подмога, а помѣха впечатлѣнію. Пѣлъ, пѣлъ словоохотливый старикъ—

«Der langen Rede kurzer Sinn»

только въ томъ, чтобъ Русланъ шелъ себѣ на Сѣверъ! (Такой складъ сцены начинаетъ походить на мистификацію надъ публикой). Дуэттино между колдуномъ и Русланомъ — какъ уже было замѣчено — прелестно, да слишкомъ коротко и неловко прицѣплено къ длинной балладѣ.

---

*) Въ журналѣ «Искуства» (1860 г.) въ статьѣ «Воспоминанія о М. И. Глинки» я подробно описалъ восхитительныя и глубокія впечатлѣнія мои отъ этой баллады, когда ее пѣвалъ самъ Глинка, подъ свой же акомпаниментъ на фортепьяно. На пробѣ съ оркестромъ (въ исполненіи Леоновымъ), еще безъ декорацій и костюмовъ, впечатлѣніе на меня было уже слабѣе, но еще довольно сильно; въ исполненіи со сценическою обстановкою, передъ Русланомъ, помахивающимъ головою, для меня всякая иллюзія этой музыки пропадаетъ. Я слушаю ее—равнодушно, не смотря на всѣ прелести подробностей.

2-я картина. «Русскій унылый пейзажъ, съ нависшими печальными березами, съ болотистою мѣстностью вдали; надо всѣмъ стоитъ пасмурный, темноватенькій русскій день».

Безподобная сцена Фарлафа съ Наиною была уже у насъ обсужена, какъ *единственная* въ оперѣ съ чисто-театральнымъ эффектомъ. О красотахъ этой превосходной музыки тоже у насъ была рѣчь. Какъ жаль, что все это смѣняется одно другимъ, рѣшительно какъ стекла въ волшебномъ фонарѣ, по одной *прихоти* того, кто ими распоряжается!

3-я картина. Пустынное поле битвы: «по полю разсѣяны останки побитой рати, оружіе, кости людей и коней, и посреди ихъ стоитъ огромная голова спящаго великана; она со всѣхъ сторонъ заросла травой и крапивой; сбоку свѣтитъ блѣдный мѣсяцъ—играетъ на шлемѣ и частію на лицѣ головы».

Объ аріи Руслана среди поля усѣяннаго мертвыми костями было у насъ въ своемъ мѣстѣ сказано. Не смотря на глубокую красоту всего задумчиваго Larghetto и красивыя частности бравурнаго аллегро, это опять—концертный нумеръ. Опять безличный лиризмъ и насильственно-навязанная характеристика. Интереса сценическаго—ни малѣйшаго.

Но вотъ — туманъ разсѣевается. Виднѣется ясно: исполинская голова живописно озаренная мѣсяцемъ.

О ложномъ поворотѣ всей сцены въ оперѣ, сравнительно съ идеей Пушкина, читателю извѣстно. Остается прибавить, что комбинаціи звуковъ оркестра въ этой сценѣ чрезвычайно-оригинальны и навѣваютъ какое-то зловѣщее чувство (etwas Unheimliches). Частности опять — безподобны. Сцена опять, какъ *сцена*—не дѣйствуетъ *нисколько*, а мужской хоръ «унисономъ» — при самомъ тщательномъ исполненіи не удается, не давая нимало иллюзіи *единичнаго крайне массивнаго* голоса. Причина очень проста: голосъ есть именно выраженіе и свойство единицы, особи; унисонъ хора есть лицо *собирательное*, а не особь; впечатлѣніе *единичности* хоръ дать не можетъ. Тутъ надобно было пустить въ ходъ какой-нибудь особый акустическій приборъ для громаднаго усиленія единичнаго звука (въ родѣ рупоровъ и т. п.), ужъ если автору необходима была эта сцена. При нынѣшнемъ своемъ поворотѣ она не возбуждаетъ *ни ужаса*, *ни смѣха*; между тѣмъ какъ *или* то, *или* другое непремѣнно требовалось, вслѣдствіе рѣзкой необычности внѣшняго эффекта: исполинской и живой головы. Красоты звука въ оркестрѣ—грознѣе, пожалуй, звуковъ командора, но остаются—сами по себѣ; то что мы видимъ и слышимъ на сценѣ къ этому грозному колориту почти не подходитъ. Все, что здѣсь сказано, относится къ первой части сцены—до тѣхъ поръ, какъ Русланъ досталъ себѣ вождѣлѣнный мечъ. Съ этихъ поръ и до конца дѣйствія идетъ нѣчто уже совершенно безобразное во впечатлѣніи и даже не особенно-интересное съ чисто-музыкальной стороны; это длинный разсказъ Головы, длинное мычаніе хора унисономъ на унылый мотивъ древне-славянскаго характера. Разсказъ о «брадѣ» и коварствѣ Черномора никому не интересенъ. Между тѣмъ чудесная

прелюдія ко 2-му акту въ основаніе взяла этотъ мотивъ и такимъ образомъ онъ сдѣлался интегральною частью партитуры! Оставить этотъ разсказъ за штатомъ, значитъ нарушать цѣльность музыки.

Русланъ—опять молчавшій во время всего длиннаго разсказа только въ самомъ концѣ присоединяется къ пѣнію Головы нерельефною фразою и—акту конецъ!

(Не знаю, какъ шла и какъ принята была *эта* сцена въ Прагѣ; но знаю, что въ Петербургѣ этотъ «разсказъ головы» былъ выпущенъ по желанію самого Глинки, тотчасъ послѣ *перваго* представленія оперы, и теперь, на юбилейномъ спектаклѣ, повторенъ только по «принципамъ» комитета. Этотъ №, какъ отрывокъ фантастической ораторіи, сухъ даже и для концертовъ, на театрѣ—положительно невозможенъ).

Второй актъ своею разрозненностью, немотивированностью, несценичностью (кромѣ превосходной во всѣхъ отношеніяхъ 2-й картины) оставляетъ, не смотря на всѣ прелести музыкальныя, впечатлѣніе неопредѣленное-тяжелое.

Опера ушла куда-то *вкось*, совсѣмъ не по той дорогѣ, къ которой приготовилъ насъ мастерской, въ своемъ родѣ, первый актъ. Красотъ въ музыкѣ—бездна, но бо́льшая ихъ часть пропадаетъ даромъ, отъ ложнаго поворота.

Если въ большой, пятиактной оперѣ—первый актъ занятъ экспозиціею, введеніемъ во все дальнѣйшее,—второй занятъ сценами болѣе эпизодическими, то зритель вправѣ ожидать отъ 3-го акта, что въ немъ-то интересъ достигнетъ своей высшей точки или, по крайней мѣрѣ, дойдетъ до какого-нибудь очень рельефнаго поворота. (Такъ *во всѣхъ* безъ изъятія, ловко-слаженныхъ Скрибовскихъ либретто).

Мы тотчасъ убѣдимся, что въ «Русланѣ» 3-й актъ — наислабѣйшій со многихъ сторонъ, а наростанія интереса тяготѣнія его *къ одной точкѣ* въ этой оперѣ не оказывается вовсе, за отсутствіемъ всякаго интереса и склада въ самой канвѣ, такъ ребячески-неловко повернутой.

Первый и второй акты этой оперы могутъ еще назваться музыкальными «иллюстраціями» поэмы Пушкина (хотя ложно понятой); въ нихъ сохранилось хоть кое-что изъ причудливо-поэтическихъ о́бразовъ оригинала.

Въ 3-мъ актѣ—напротивъ—либретто отошло уже совсѣмъ въ сторону отъ Пушкинской основы. Сочинители текста фантазируютъ «сами отъ себя» и—до крайности неудачно, плоско и безцвѣтно.

Въ юбилейномъ представленіи (какъ было и въ первой постановкѣ, по желанію автора) хоръ «Ложится въ полѣ» пропѣтъ за опущеннымъ занавѣсомъ, въ то время какъ оркестръ исполняетъ свои восхитительныя варіаціи на эту персидскую пѣсню. Музыка вѣетъ Востокомъ, лѣнивою изнѣженностью, но (какъ было замѣчено уже въ 1842 г. въ «Литературной газетѣ») «въ ней мало той жгучей страстности, тѣхъ вакхическихъ порывовъ, которыми дышетъ каждый стихъ призывной пѣсни дѣвъ у Пушкина». — Скажемъ прямѣе: музыка этого восточнаго хора—прелестна, но—холодновата (tiède), а отношеніе ея къ тексту

Пушкина совсѣмъ произвольно. Это просто—изящнѣйшая, оригинальная обработка прихотливо-выбранной азіатской мелодіи *).

Во время послѣдней строфы хора занавѣсъ поднимается. «Ослѣпительно-роскошныя палаты фантастической архитектуры, гдѣ смѣшались и переплелись созданія индѣйскаго, арабскаго и мавританскаго стилей. Вырѣзные, капризно-разноцвѣтные своды надъ стройными, рубиновыми колонками; изъ подъ одной арки спускается огромный цвѣтной фонарь; по ту сторону арокъ лежитъ въ ночномъ мракѣ и тиши садъ съ густою зеленью и высокими кипарисами, посреди него бьетъ фонтанъ; въ небѣ сверкаютъ на далекой синевѣ звѣзды».

Итакъ, мы уже не въ Россіи, мы гдѣ-то въ Персіи или Индіи. При концѣ акта мы увидимъ, что это не больше какъ «обольщеніе чувствъ». Дѣйствіе происходитъ не въ Азіи, а все-таки на Руси, только въ чертогахъ злой волшебницы, Наины, происхожденіемъ—чухонки. Къ чему же тутъ всѣ старанія о «вѣрности» костюмовъ и декорацій?? Неужели только вслѣдствіе «персидскаго» мотива хора?

Является Горислава и поетъ свой речитативъ и арію съ фаготомъ «obligato». Объ этой прелестной каватинѣ уже было сказано въ прошлой статьѣ. Прибавимъ, что ея полная немотивированность на сценѣ и, значитъ, *концертность*, была подмѣчена рецензентами еще въ 1842 г. (въ той же «Литературной газетѣ»). Горислава, кончивъ арію—безъ резону уходитъ за кулисы. Но концертъ продолжается: на смѣну Гориславѣ является Ратміръ — опять — для большой аріи, съ англійскимъ рожкомъ. Безцеремонность такого *плана* (!) оперы возбудила очень невыгодные отзывы журналистовъ, тотчасъ при первомъ ея появленіи. Двадцать пять лѣтъ спустя, послѣ могучаго прогресса въ оперно-сценическомъ дѣлѣ, неужели мы должны быть *менѣе* взыскательными, — или искусство идетъ назадъ, ко временамъ Гассе и Метастазіо, которые оперу понимали собраніемъ *арій*, числомъ иногда до 40—?

Арія Ратмира, съ ея музыкальными чудесами и сценическими недостатками разобрана въ прошлой статьѣ. Говорено тоже и о горькомъ положеніи артистки, исполняющей эту партію—во время слѣдующей сцены, т. е. большаго балета, по строгой балетмейстерской выкройкѣ.

Остановимся немного на этомъ балетѣ.

Въ первыя представленія, въ 1842 г., эта балетная музыка многими признаваема была за украшеніе, за вѣнецъ всей оперы (!). Рецензентъ «Сѣв. Пч.» (Р. З.) приходилъ въ восторгъ и отъ соло віончелей, и отъ соло «флейтъ» (т. е. одной флейты) и т. д., и отъ всей «гармонической» (!) мысли автора.

*) Замѣчу еще кстати — для читателей музыкально-развитыхъ — что Глинка въ этой оперѣ нѣсколько злоупотребляетъ формою варіацій, причемъ тема иногда почти не сдвигается съ мѣста, не модулируетъ. Въ такой формѣ варіированныхъ строфъ: 1) хоръ «Лель таинственный», 2) канонъ «Какое чудное мгновенье», 3) баллада Финна, 4) разсказъ головы «Насъ было двое», 5) персидскій хоръ и еще многія части 4-го и 5-го акта. Въ хорѣ «Ложится въ полѣ» — упрямая неподвижность унисонной мелодіи производитъ монотонность, невыгодную особенно для сценическаго впечатлѣнія, при полномъ отсутствіи дѣйствія.

Времена перемѣнились. Мы теперь не можемъ наивно восхищаться такого сорта музыкою, съ сильнымъ отзывомъ рутинной, заказной работы и плоскимъ разсчетомъ на отличныя виртуозныя силы оркестра 1842 г. (віолончелисты—Шубертъ и Кнехтъ; гобоистъ—Бродъ; флейтистъ—Сусманъ). Для насъ теперь это положительно слабѣйшій нумеръ оперы, написанный какъ будто для того только, чтобы въ оперѣ было непремѣнно *два* штатные дивертисимента (какъ въ Робертѣ, Гугенотахъ, Жидовкѣ)—причемъ, чтобы сдѣлать тѣмъ рельефнѣе второй изъ нихъ, первый былъ отданъ авторомъ на жертву балетмейстеру. Можно было обойтись и безъ этой жертвы вовсе. Пламенный панегиристъ «Руслана», Сенковскій (въ часто приводимой статьѣ своей въ «Библ. для Чтенія») совѣтывалъ Глинкѣ очень посократить эти танцы, замѣнить ихъ — если возможно—просто короткимъ балетнымъ выходомъ, группой. Съ такимъ совѣтомъ нельзя не согласиться, хотя и послѣ этой перемѣны 3-й актъ вышелъ бы только короче, но не занимательнѣе. Вбѣгаетъ Горислава — кидается къ Ратмиру—онъ, окруженный дѣвами-обольстительницами, ей не внемлетъ. Вскорѣ входитъ и Русланъ (откуда этотъ взялся?—Просто изъ-за кулисъ). О неуклюжести, нескладности этой сцены говорено въ прошлой статьѣ. Въ музыкѣ есть много красотъ, особливо прелестенъ хоръ дѣвъ «Оставайся милый, съ нами», но и эти красоты далеко не оправдываютъ грубыхъ сценическихъ недочетовъ. Терцетъ «Зачѣмъ любить» положительно не изъ сильныхъ мѣстъ и по музыкѣ; оставляетъ слушателя равнодушнымъ, даже при самомъ идеально-*концертномъ* исполненіи, которое тутъ требуется.

Сенковскій предлагалъ сильно посократить эту сцену; другіе совѣтывали автору то же; авторъ—послушался. Эта длинная сцена обольщенія «крутымъ купюромъ» превращена въ очень коротенькую, тотчасъ послѣ первыхъ представленій. Нынѣшнее возстановленіе ея *вполнѣ*—врядъ ли услуга автору.

Съ появленіемъ Финна—чертоги Наины быстро превращаются въ русскій *лѣсъ*. «Чистая перемѣна» декорацій на театрѣ не рѣдкость, но для чего тутъ именно этотъ лѣсъ?—Для красивой декораціи?—(Въ рисункахъ И. И. Горностаева этотъ лѣсъ *пропущенъ*,—по крайней мѣрѣ, В. Стасовъ молчитъ объ этой декораціи. Въ *первой* постановкѣ на сценѣ Большаго театра, декорація «лѣса» была однимъ изъ чудесъ *Роллера*). Декорацій и безъ того много въ этой оперѣ. Выставка одной «лишней» ничего не прибавляетъ кромѣ безтолковости канвы. Ужъ лучше бы мы до конца дѣйствія оставались въ Персіи.

Среди этого неожиданно-русскаго лѣса, Горислава, Ратмиръ, Финнъ и Русланъ подходятъ къ рампѣ и поютъ четырехъ-голосный гимнъ, въ родѣ католической церковной музыки, очень красивый, прелестно расположенный къ голосахъ, но—не смотря на всѣ завѣренія г. ***—«furore» не производящій, при самомъ идеальномъ исполненіи—NB.—безъ купюры *).

*) Глинка самъ (въ отзывѣ мнѣ лично) находилъ этотъ квартетъ «не очень удавшимся». Но это никакъ не уполномочиваетъ никого выпустить изъ квартета всю его среднюю часть.

Общее впечатлѣніе 3-го акта, гораздо невыгоднѣе и холоднѣе всего предъидущаго. Красоты музыкальныя на каждомъ шагу (кромѣ балета), но онѣ всѣ безъ изъятія — не въ ладу со сценой, которая заставляетъ скучать, и оттого страшно теряютъ при исполненіи въ театрѣ, сравнительно съ тѣмъ, что мы знаемъ по партитурѣ. Сцена ихъ *убиваетъ*. Сценическое творчество имѣетъ свои тайны, о которыхъ Глинка не позаботился. Его прихоть, конечно, не могла измѣнить общихъ законовъ искусства.

Прелюдія передъ четвертымъ актомъ — быстрый, тревожный маршъ, характера столько же неопредѣленнаго, какъ и его тональная гармонія (en sol, но не въ мажорѣ, потому что съ постояннымъ минорнымъ трезвучіемъ субдоминанты (ut), и не въ минорѣ, потому что тоническій аккордъ постоянно — мажорный. Это — Moll-Dur-Tonart, по Гауптману). Музыка эта въ большомъ родствѣ съ произведеніями Роберта Шумана, какъ будто предъугаданными Глинкою. Тѣмъ болѣе причинъ, чтобы этимъ антрактомъ особенно восторгались гг. русланисты, которые всѣ въ то же время и ярые *Шуманисты*.

Людмила въ волшебныхъ садахъ Черномора. «Направо, съ краю, бесѣдка съ балконами въ нѣсколько этажей; надъ ними нависли широкой темной полосой кровли съ золотыми драконами и чудовищами восточной фантазіи; вдали къ противоположному берегу пруда спускаются фантастическіе многоэтажные дворцы, и все это утонуло въ густыхъ массахъ зелени, надъ которыми тамъ и сямъ поднимаются тонкія пальмы съ разметавшимися падающими листьями, широкіе платаны, а подъ тѣнью высокихъ деревьевъ, напереди, распустились кусты волшебныхъ цвѣтовъ, всѣ изъ золота, серебра и сверкающихъ красокъ на великолѣпныхъ цвѣточныхъ головкахъ. Въ волнахъ пруда отражаются и зелень, и деревья, и балконы; надо всѣмъ — знойное, голубое небо, безъ одного облачка. Впечатлѣніе истинно-волшебное».

Если всю эту оперу можно назвать «сборникомъ высшихъ чудесъ Глинкинской музыки, въ перемежку съ не чудесами», то именно къ 4-му акту такое названіе примѣнимо въ особенности. Даже въ одной первой сценѣ «скучающей княжны»—почти по ровну—музыки изумительно-волшебной и—слабой-концертной. Понятно, что концертный элементъ — въ партіи самой Людмилы, о чемъ уже была рѣчь; изумительная геніальность въ фантастическихъ женскихъ хорахъ, съ которыми «соло» княжны такъ часто перемежается. «Русланисты» совершенно правы, когда ставятъ хоръ наядъ, хоръ цвѣтовъ и хоръ убаюкиванья «Мирный сонъ, успокой»—можетъ быть выше Веберовскихъ эльфовъ въ «Оберонѣ». Своеобразно-прелестные звуки Глинки уносятъ насъ въ какой-то, совершенно особый, волшебный міръ, имъ созданный, никому другому невѣдомый, совсѣмъ непохожій на все, что мы знаемъ граціозно-фантастическаго у другихъ композиторовъ. Такая оригинальность — печать творчества

Музыка отъ такой урѣзки сильно страдаетъ и совсѣмъ понапрасну, такъ какъ квартетъ вовсе не длиненъ.

высшаго, первостепеннаго. Скучную, холодно-виртуозную арію Людмилы вполнѣ простить можно, благодаря этимъ очаровательнымъ эпизодамъ *).

Черноморъ введенъ въ оперу, чтобы послужить предлогомъ къ безподобно-бизарному маршу и геніальнѣйшему восточному балету. Пушкинскаго Черномора тутъ и слѣдовъ нѣтъ, встрѣча его съ Людмилою осталась — пробѣломъ, злой и могучій кудесникъ превращенъ въ едва замѣтную куклу. Но... чудеса музыкальныя, о которыхъ нельзя наговориться вдоволь, заставляютъ тутъ забывать о слабости сценическаго поворота — такой счастливой для волшебной оперы задачи! Сенковскій сказалъ правду, что написать одинъ этотъ четвертый актъ (разумѣя, преимущественно волшебные хоры и сцену Черноморовскаго балета), значило: стяжать себѣ безсмертье. Неумѣстность Кавказа съ его плясками и звуками—обсужена въ 4-й статьѣ нашего этюда. И даже это все — охотно прощаешь капризамъ Глинки, когда наслаждаешься ихъ слушаньемъ! Но... какъ только прозвучала труба призывная и безгласный малютка Черноморъ взмахомъ руки поторопился повергнуть княжну въ волшебный сонъ,— все волшебство впечатлѣнія исчезаетъ и безвозвратно до конца дѣйствія.

Все здѣсь остальное, гдѣ музыка должна была идти рука объ руку съ тѣмъ, что происходитъ на сценѣ, Глинкѣ рѣшительно не удалось.

Хоръ «Погибнетъ, погибнетъ»—съ могуче-геніальнымъ размахомъ ритма и гармоніи—чудеснѣйшій въ партитурѣ—въ театрѣ проходитъ незамѣтно, при самомъ безукоризненномъ исполненіи. И понятное дѣло: въ маршѣ, въ дивертисиментѣ сцена только — прикраска, прибавка къ тому, что происходитъ въ оркестрѣ. Во время хора, напротивъ, серьезность намѣренія, тревожность звуковъ заставляютъ «искать» серьезнаго положенія и на сценѣ. Но мы видимъ: толпу какихъ-то недоумѣвающихъ чудаковъ, а вдали—ратоборство двухъ куколъ на веревочкахъ; является внутренній разладъ, между тѣмъ, что видимъ и тѣмъ, что слышимъ, который и *парализуетъ* впечатлѣніе музыки.

Это опять — чисто эпическій, ораторный нумеръ, которому сцена — помѣха.

О неумѣстномъ появленіи Ратмира съ Гориславой («грозная твердыня волшебнаго замка» должно быть открыта для всѣхъ, въ родѣ гостинницы), о неудовлетворительности сцены Руслана въ его покушеніяхъ разбудить невѣсту было уже говорено. Прибавимъ, что хоръ свиты Черномора, неизвѣстно съ чего превратившійся въ свиту — Руслана, для нихъ совсѣмъ чужаго и враждебнаго, одинъ изъ робяческихъ промаховъ этого жалкаго либретто. Чѣмъ тутъ было вдохновляться музыканту? Незанимательность всего поворота этого финала была замѣчена уже въ 1842 г. и Сенковскимъ, и Р. З.

*) Объ нихъ надобно замѣтить еще: что по чрезвычайной тонкости гармонической и оркестровой ткани, по воздушной деликатноти ритмовъ, какъ и въ царицѣ Мабъ, Берліоза, всѣ эти эпизоды могутъ произвести настоящій свой эффектъ только при высшей талантливости и тщательности исполненія. Малѣйшее ускореніе или замедленіе темпа, не кстати, губитъ эту истинно-волшебную музыку, дѣлаетъ ее—неузнаваемою.

Неопредѣленность задачи повела и къ неопредѣленности музыки (всякій разъ, когда Глинка принужденно ставилъ себя въ зависимость отъ сцены). Актъ оканчивается тѣмъ быстрымъ маршемъ, который мы слышали въ прелюдіи къ этому дѣйствію.

Сценически-слабый финалъ испортилъ могучее впечатлѣніе и марша этого, и всѣхъ предъидущихъ красотъ.

Въ прелюдіи къ послѣднему акту сначала: дикіе возгласы оркестра (изъ хорика: «Въ страшномъ смятеньи, въ дикомъ волненьи»), потомъ: печальная кантилена (изъ хора: «Не очнется, не проснется») въ формѣ строфъ. Какъ прелюдія послѣдняго дѣйствія громадной оперы, это — длинно, тѣмъ болѣе, что эти самые звуки, безъ всякой перемѣны, мы еще разъ услышимъ на самой сценѣ.

При открытіи занавѣса—передъ нами «поле, заросшее камышами и высокой травой, посреди нихъ стоятъ палатки Ратмира и его (?) персидской свиты. Впереди вьется дорожка, ярко-освѣщенная *солнцемъ* (?); вдали—огромная зеленая гора, поднимающаяся конусомъ».

Послѣ безподобнаго романса Ратмира: «Она мнѣ жизнь» (который нами уже разсмотрѣнъ съ разныхъ сторонъ) и столько же безподобнаго речитатива «Все тихо»—прибѣгаютъ чудаки изъ бывшей свиты Черномора, а нынѣшней Руслана, и въ быстромъ, тревожномъ хорикѣ разсказываютъ, что Людмила похищена духами ночей, а Русланъ скрылся. Русланисты находятъ необыкновенныя красоты и въ этомъ хорикѣ, считая его однимъ изъ перловъ оперы. Онъ—оригиналенъ, но не можетъ дѣйствовать, какъ слишкомъ лаконическій и между тѣмъ — неопредѣленный и странный. Вслушаться въ текстъ невозможно, оттого «происшествіе за кулисами» для зрителей остается *неизвѣстнымъ*.

Затѣмъ является Финнъ съ волшебнымъ перстнемъ. О слабости этой сцены и даже этой музыки уже говорено, между тѣмъ къ ней-то и наклонена вся первая картина послѣдняго дѣйствія. Вскорѣ послѣ первыхъ представленій стали выпускать *всѣ эти сцены въ долинѣ*. Но тогда—безмѣрно жаль чудеснаго романса и чудеснаго речитатива!

Въ томъ же видѣ, какъ въ послѣднее время принято было исполнять одинъ романсъ (ни съ того, ни съ сего, въ лѣсу какомъ-то, выходитъ Ратмиръ и затягиваетъ: «Она мнѣ жизнь»), да еще съ безобразнымъ пропускомъ всей средней части «Меня красавицы любили»—верхъ нелѣпости. *Трудность* исполненія средней части этой каватины, въ чисто-восточномъ вкусѣ, *никакъ* не уполномочиваетъ къ такому уродованію прелестнѣйшей музыки; ужъ лучше ея *вовсе* не трогать. Но вся эта первая картина, *цѣликомъ*, безмѣрно растягиваетъ послѣдній актъ и безъ того огромной оперы. Дѣлу пособить, какъ видите, довольно-трудно, что ни говори, гг. русланисты.

2-я картина. Та же гридница, что въ 1-мъ дѣйствіи. Мы знаемъ изъ поэмы, кѣмъ и какимъ образомъ княжна Людмила привезена къ отцу, сонною.

Изъ оперы объ этомъ догадаться довольно-трудно. Но Глинка объ этихъ «мелочахъ» не заботился. Ему нуженъ былъ опять широкій, лирико-эпическій моментъ—«плачъ надъ полумертвой княжной» и этотъ плачъ, въ родѣ надгробнаго, вышелъ — однимъ изъ высшихъ чудесъ славянской музыки. Рѣчи Свѣтозара и Фарлафа превосходно рисуются на общемъ элегическомъ фонѣ (опять форма строфъ).

О мелодіи Руслана «Радость, счастье ясное» было уже говорено. О пробужденіи Людмилы, нѣкто еще въ 1842 г. печатно замѣтилъ, что Людмила просыпается *слишкомъ-высокою ноткою*, и что это дѣйствуетъ какъ-то странно и непріятно. Съ этимъ нельзя не согласиться, также и съ тѣмъ мнѣніемъ самихъ «русланистовъ», что вся эта сцена до заключительнаго хора, довольно-слаба и отзывается итальянизмомъ, какъ все, что поетъ сама Людмила.

Заключительное ликованіе—первые звуки увертюры. Въ финалъ этотъ эпизодомъ введены—напѣвы азіатскіе изъ 4-го акта; — о сценической неумѣстности этого чисто-музыкальнаго каприза была рѣчь въ 4-й статьѣ. Могущество послѣдняго «tutti» великолѣпно заканчиваетъ этотъ финалъ, развитый очень широко и опять совсѣмъ *ораторно,* безъ малѣйшаго разсчета на сценическое впечатлѣніе *въ концѣ* пьесы. Безъ сокращеній этотъ финалъ обойтись положительно не можетъ.

Опера — безъ купюръ — окончилась за *полночь* (при сравнительно недлинныхъ антрактахъ). Въ театральномъ спектаклѣ и *время* необходимо должно входить въ соображеніе.

Я не устану повторять, что красоты музыки, которыми такъ и кипитъ эта колоссальная партитура, всѣ эти «завоеванія» русскаго искусства я понимаю, цѣню и люблю ни на волосъ не менѣе самихъ «русланистовъ», но именно оттого-то и скорблю, что эти красоты на сценѣ *пропадаютъ* совсѣмъ или, по меньшей мѣрѣ, парализуются—ходомъ пьесы,—нелѣпой и скучной.

Въ общемъ итогѣ — кромѣ квинтета 1-го акта и эпизода Фарлафа съ Наиною, каждый нумеръ этой партитуры положительно выигрываетъ, когда исполняется *не на сценѣ* (балетъ 3-го акта и въ счетъ не входитъ).

Достоинства музыки, по своей глубокости и новизнѣ, конечно, *не могли* быть скоро поняты и оцѣнены. Многое—для очень многихъ и теперь еще въ этой музыкѣ остается—слишкомъ-твердымъ орѣхомъ. Но громадные недостатки этого произведенія—*со сцены*—были почувствованы съ перваго же разу всѣми, кто понималъ театральное дѣло. А съ тѣхъ поръ прошла четверть вѣка!

Одинъ изъ тогдашнихъ журналистовъ разсказалъ по случаю «Руслана» анекдотъ о колоссальной, неоцѣненной жемчужинѣ, которую Клеопатра растворила въ уксусѣ и влила въ чашу вина, чтобы угостить Антонія самымъ дорогимъ въ свѣтѣ напиткомъ. И вино вышло невкусно, и жемчужина пропала даромъ. Въ этой паралели Клеопатриной жемчужины съ неоцѣненнымъ творчествомъ Глинки, даромъ потраченнымъ при условіяхъ, которыя мы разбирали,

есть много правды. (Вѣдь и Ѳ. Б. *) случалось же судить здраво!) За «уксусъ» мы, не обинуясь, признаемъ: *кисло-серьозный поворотъ*, приданный либреттистами Пушкинской канвѣ.

Глинка самъ сознается въ своихъ автобіографическихъ запискахъ («Русскій Вѣстникъ» 1857 года, статья В. Стасова), что опера эта писалась по кускамъ, *безъ всякаго предварительнаго плана*, въ той надеждѣ, что все это могло быть «*улажено послѣ*». Мы видѣли, что этого «*послѣ*» вовсе и не бывало, что все такъ и осталось — въ отношеніи къ сценѣ — *неулаженнымъ*, сильно-хромающимъ въ отношеніи *мысли и плана*, а слѣдовательно и со вредомъ—самой музыкѣ. Но уже и въ 1842 г. былъ высказанъ взглядъ (въ «Литерат. Газетѣ»), что «Русланъ» Глинки вовсе *не опера*, а большое музыкальное произведеніе въ *лирическомъ родѣ*.

Это мнѣніе, въ свою очередь, послужило исходною точкою для «оправдыванія» *всѣхъ* рѣшительно нескладицъ и недочетовъ, нами указанныхъ. Разборъ этого оправдыванья и слѣдующіе за тѣмъ результатные выводы составятъ предметъ будущей, заключительной статьи.

VII.

Опытъ оправдыванія всѣхъ слабыхъ сторонъ оперы. Петербургъ и Прага. Заключительные выводы.

Мы видѣли, что тотчасъ послѣ появленія «Руслана» въ 1842 г. на сценѣ, явились болѣе или менѣе дѣльныя рецензіи, направленныя противъ «несценичности» этой оперы. Чувствуя однако великія достоинства ея, помимо сценичности, одинъ изъ рецензентовъ (Ѳ. К. въ Литер. Газ.) высказалъ, что «твореніе Глинки должно разсматривать *не какъ оперу*, а какъ большое музыкальное произведеніе *въ лирическомъ родѣ*».

И самый пламенный панегиристъ «Руслана», Сенковскій (Библ. для чт. 1842), чувствуя всѣ недочеты этой оперы, какъ пьесы, высказался такъ: «Нашъ композиторъ сочинялъ не волшебную оперу, этотъ родъ исчерпанъ (?) — но оперу въ русско-сказочномъ родѣ, оперу-сказку». (Много-ли въ «Русланѣ» элементовъ дѣйствительно русско-сказочныхъ и можно ли было имъ тамъ явиться, мы разсмотрѣли).... «Волшебная опера»—продолжаетъ Сенковскій — это рядъ картинъ, а не поэтическое развитіе какихъ нибудь чувствъ сердца. Она не трогаетъ, но чаруетъ воображеніе. Страсть молчитъ здѣсь передъ могуществомъ сверхъестественной силы (?)».

Вотъ эти-то два взгляда послужили основаніемъ той апологіи всему зданію и созданію «Руслана», которую находимъ въ одной, весьма выработанной и богатой матеріалами, и во многихъ отношеніяхъ дѣльной и хорошей статьѣ, но преизобилующей «мало кому понятными» — «плагальными каденцами» и

*) Ѳаддей Булгаринъ.

парадоксами. (Ознакомивъ читателей съ содержаніемъ апологіи, назову и самую статью и ея автора).

Исходнымъ для себя пунктомъ авторъ статьи принимаетъ сдѣланную Сенковскимъ параллель «Руслана» съ «Волшебной Флейтой» Моцарта и «Обերономъ» Вебера (и у насъ объ этомъ была рѣчь). Останавливаясь на желаніи этихъ великихъ композиторовъ создавать «волшебную» оперу, именно въ пору своей полной зрѣлости, на желаніи, имѣющемъ свой корень не въ прихоти, а въ потребностяхъ натуры художнической, — авторъ статьи продолжаетъ:

«Элементъ чудеснаго представляетъ совокупность самыхъ благопріятныхъ условій для художества, давая ему средства, воплощать *такія движенія души*, которыя были бы невозможны при другихъ сюжетахъ. При волшебности содержанія, для художника является не только возможность, но и необходимость употребить въ дѣло всѣ тончайшія, всѣ сокровеннѣйшія *средства* своего искусства, употребить все *безконечное разнообразіе* красокъ и формъ. Комизмъ и высшій паѳосъ, національность, церковный стиль, идеальность и живое выраженіе дѣйствительности, *все здѣсь совмѣстимо въ одной и той же рамкѣ*».

Остановимся на словахъ подчеркнутыхъ. Замѣтимъ, что дѣло идетъ все таки о воплощеніи музыкою *движеній души*. Въ этомъ, разумѣется, главнѣйшая задача и «музыки» вообще, и каждой «оперы» въ частности. Но почему же *волшебная опера* (не требующая связности сценъ, какъ старается послѣ уяснить авторъ) выгоднѣе для выраженія душевныхъ движеній нежели опера-драма, цѣльная и складная? Не скорѣе-ли напротивъ?

Высказываніе «наибольшаго» разнообразія формъ и красокъ очень желательно для каждаго художника, но если это высказываніе совершается на-голо безъ заботы о «цѣльности» идей и связности содержанія, это щеголянье своею палитрою обращается въ виртуозность, весьма далекую отъ истинныхъ цѣлей искусства. Главное, значитъ, все-таки и въ волшебной оперѣ, какъ во всякой другой,—*общая связь*, общая главная мысль, задача произведенія. Перечисленіе разнообразныхъ стилей, доступныхъ оперѣ, отлично хорошо, но примѣнимо въ «оперѣ вообще», а не единственно въ волшебной. Въ волшебной оперѣ, сравнительно съ неволшебной, однимъ только элементомъ больше: элементомъ *фантастическимъ*. Міръ «чудесъ» богатое поле для художника, но... въ наше время элементъ «чудеснаго» дѣлается болѣе и болѣе «опаснымъ, рискованнымъ» по отношенію къ зрителямъ. Одно изъ двухъ: или художникъ «вѣруетъ» въ этотъ чудесный элементъ, тогда надобно придать ему такую серьозность, которая на современномъ театрѣ едва-ли уже доступна, или авторъ не вѣруетъ, а шутитъ, шалитъ своимъ вымысломъ. Тогда необходимое условіе: комизмъ, веселость, забавность и легкость всего цѣлаго. Въ томъ и другомъ случаѣ связность также необходима, какъ и вездѣ. Подъ эту дилемму (врядъ-ли оспоримую) «Руслана» подвести невозможно. Этимъ онъ и хромаетъ.

Замѣтьте, что именно этотъ, совсѣмъ произвольный и ничѣмъ не подкрѣпляемый взглядъ на элементъ чудеснаго и на допустимую будто-бы безсвязность волшебной оперы лежитъ въ основаніи всей дальнѣйшей апологіи. Вотъ какъ продолжаетъ авторъ статьи:

«При такомъ (?) значеніи волшебныхъ сюжетовъ въ произведеніяхъ искусства, ничего не можетъ быть безсмысленнѣе, нелѣпѣе, ничто столько не доказываетъ отсутствія поэтическаго инстинкта и такта, какъ *требованіе отъ волшебной оперы присутствія тѣхъ условій*, которыя принадлежатъ къ прочимъ родамъ оперы.

«Здѣсь задача состоитъ вовсе не въ самомъ сюжетѣ, а въ завязкѣ и развязкѣ, не въ развитіи психологически-вѣрныхъ характеровъ, а въ воплощеніи поэтическихъ аспирацій самого композитора, все дѣло здѣсь въ подробностяхъ, *въ общемъ настроеніи и дыханіи поэзіи*».

Красно разсказано, только жаль, что парадоксъ. Ни изъ чего не видно, на какомъ основаніи «волшебная опера» должна быть избавлена отъ разумныхъ требованій, примѣнимыхъ къ каждому, рѣшительно, произведенію искусства? Повторяю: или чудесный сюжетъ взятъ въ *серьозъ*, тогда съ нимъ надо обращаться честно, какъ со всякимъ другимъ, дать завязку, и развязку, и характеры и еще сильнѣе, чѣмъ въ обыкновенной драмѣ, чтобы этою силою (какъ въ Донъ-Жуанѣ, напр. или въ «Лоэнгринѣ») выкупить несбыточность происшествія, взятаго въ основу пьесы (явленіе статуи командора; чудесный пріѣздъ самого Лоэнгрина) или въ шутку (какъ Оберовъ «Бронзовый Конь»), тогда зримая на сценѣ чепуха должна блистать непремѣнно остроуміемъ, игривостью фантазіи и постоянно смѣшить веселостью всякаго рода. (Опера въ стилѣ «Оберона» или «Волшебной флейты» для нашего времени — невозможна).

Далѣе авторъ статьи метнулъ уже совсѣмъ въ сторону. Вмѣсто волшебныхъ сюжетовъ, у него въ параллель къ превосходствамъ «Руслана» приведены драмы лирика Байрона, какъ извѣстно, не сценическія и слабыя съ многихъ сторонъ. «Приступая къ чтенію драмы Байрона», продолжаетъ апологистъ, каждый заранѣе знаетъ, что здѣсь нечего искать ни характеровъ (?), ни завязки и развязки (?), ни драматическаго теченія событій (?), ни необходимыхъ въ драмѣ столкновеній лицъ и происшествій; *всего этого здѣсь вовсе нѣтъ* (въ драмахъ Байрона? будто-бы? Да кто же это сказалъ? безъ этого ихъ бы и читать не стали!), и свойственныя драмамъ содержаніе и формы замѣнены содержаніемъ и формами, служащими только *средствомъ для того, чтобы дать высказаться глубокому трагическому лиризму поэта*».

Несмотря на дико-невѣрное преувеличеніе насчетъ драмъ Байрона, тутъ кроется дѣльная мысль о возможности въ иномъ драматическомъ произведеніи перевѣса *лиризма* надъ собственно драматическимъ элементомъ. Но въ оперѣ, понимая подъ нею *музыкальную драму* вообще, «лиризмъ» по самому свойству

музыки будетъ непремѣнно господствовать надъ чисто драматическимъ элементомъ.

Въ этомъ именно огромное различіе между складомъ оперы и драмы словесной (и причина почему не *всякая* драма или комедія могутъ быть превращены въ оперу). Почему именно *волшебный* сюжетъ для области *лирическаго* паѳоса выгоднѣе или удобнѣе, нежели просто драматическій, безъ элемента сверхъ-естественнаго, этого авторъ статьи не объяснилъ, а безъ этого логическаго звена вся параллель съ Байрономъ—не кстати, и весь ходъ доказательствъ (?) распадается. Далѣе парадоксы усиливаются:

«Такъ точно» (т. е. какъ въ Байроновыхъ драмахъ)—продолжаетъ авторъ статьи—«въ волшебной оперѣ Глинки *должно оставить въ сторонѣ, съ самыхъ первыхъ тактовъ оперы, всѣ оперныя требованія* и не спрашивать отъ «Руслана» *ничего другаго*, кромѣ рѣшенія тѣхъ поэтическихъ задачъ, которыя были свойственны духу Глинки, и которыя потому онъ и выбиралъ».

Тутъ словечко «должно» совершенно также наивно, какъ напримѣръ въ такой фразѣ: «чтобы разомъ получить вѣрное понятіе о панорамѣ Петербурга должно прямо вскочить на куполъ Исакіевскаго собора». Что значитъ «должно», когда къ исполненію этого маленькаго условія есть непреодолимыя физическія или (что все равно) логическія препятствія? Въ пользу одного въ свѣтѣ «Руслана» нельзя перестроить организмъ сценическихъ впечатлѣній во всѣхъ головахъ. Будетъ съ оперы Глинки и того, если она успѣла заставить хоть одну голову, разсуждающую объ искусствѣ, отступить отъ общихъ законовъ человѣческаго мышленія.

Но избравъ такую для себя удобную и оригинальную позицію, авторъ статьи продолжаетъ, довольно консеквентно уже, развивать свой взглядъ. Такъ у него оказывается, что «если случай далъ Глинкѣ для первой оперы сюжетъ историческій, вполнѣ удовлетворительный со стороны драматизма, то еще *болѣе счастливый* случай не далъ Глинкѣ для второй его оперы либретто, столь-же удовлетворительнаго въ этомъ отношеніи». Для васъ такой *счастливый* случай, породившій самое несчастное въ свѣтѣ либретто, кажется какою-то загадкою, логогрифомъ—не правда-ли? Мысль апологиста въ томъ, что Глинка, по натурѣ своего таланта, былъ наклоненъ къ созданію *отдѣльныхъ кусковъ*, а не цѣлыхъ большихъ массъ. (Развѣ сцена въ избѣ Сусанина не сплошная? Развѣ «Славься» не масса, а «отдѣльный кусокъ»? Что за взглядъ?)

И вотъ въ этомъ, видите, смыслѣ для отдѣльныхъ кусковъ, почти не связанныхъ между собою, а только нанизанныхъ, какъ жемчужины, на одну золотую нить, безсвязная чепуха текста въ Русланѣ была будто-бы «счастливѣйшею для великаго художника находкою». «Только по чрезвычайной впечатлительности своего характера», говоритъ апологистъ, «Глинка, наслушавшись разнообразнѣйшихъ толковъ, самъ *согласился* и *написалъ* въ своей автобіографіи, что либретто «Руслана» *весьма дурное*, и что черезъ него опера много

потеряла; тогда какъ это либретто *именно такое, какое нужно было* для Глинки, по свойству его таланта».

Вотъ до чего можно договориться, упрямо настаивая на своемъ абсурдѣ. *Такого рода* адвокатство врядъ-ли спасаетъ полупроигранное дѣло.

Переходя затѣмъ къ частностямъ оперы, апологистъ проводитъ ту мысль, что Глинкѣ и не нужно было заботиться объ отдѣльныхъ характерахъ, что онъ заботился только о лирическихъ моментахъ, для выраженія *собственнаго* внутренняго лиризма, потому что главное дѣло было для Глинки не въ *складѣ* пьесы или ея сценъ, а въ возможности, при этомъ сюжетѣ, явиться *капризнымъ калейдоскопомъ*, давать всего по небольшому отрывку, какъ-бы по *совершеннѣйшей* пробѣ своего генія во всѣхъ родахъ.

Вы, я полагаю, убѣдились достаточно, что съ такою, диковинною, эстетикою и не столкуешься. Щеголянье на показъ своими силами композиторскими, высказыванье своего генія *на пробу по кусочкамъ*, имѣетъ по этой эстетикѣ значеніе... высшаго творчества!!

Не поздоровится отъ этакихъ похвалъ!

Правду сказалъ одинъ французскій критикъ: «il n'y a pas que les pavés, il y a les encensoirs de l'ours».

Если вы сами еще не догадались, то скажу вамъ, что авторъ этой статьи—Владиміръ Стасовъ, что она имя носитъ: «Михаилъ Ивановичъ Глинка» и помѣщена въ «Русскомъ Вѣстникѣ» въ годъ смерти великаго композитора, въ 1857.

Я долго (быть можетъ слишкомъ долго) остановился на этихъ курьезахъ во-первыхъ потому, что эта замѣчательная статья «алкоранъ» для всѣхъ русланистовъ (г.*** то и дѣлалъ въ разныя времена, что выписывалъ изъ нея отрывки почти буквально, и по привычкѣ своей, не указывая источника), во-вторыхъ потому, что тутъ начало той *руслano маніи*, болѣзни нынѣ въ г. Стасовѣ и его «эхо», развившейся до тѣхъ чудовищныхъ размѣровъ, которые приведены въ первой статьѣ моего этюда и, отчасти, послужили его поводомъ.

Въ самомъ дѣлѣ симптомы этой «маніи» уже замѣтны и въ упомянутой статьѣ «Русскаго Вѣстника», но въ предѣлахъ еще, сравнительно, довольно-скромныхъ. Это, просто, восторженность біографа къ великому, избранному имъ герою. Нѣкоторое ослѣпленіе тутъ и понятно, и простительно, и даже трогательно. (Такъ было, какъ я замѣтилъ въ первой статьѣ, и съ Форкелемъ, и съ Баини, и съ Кризандеромъ и т. д.). Для показанія ужасающаго *прогресса* «русланоманіи» въ упомянутомъ критикѣ, приведу *три* отзыва его объ одномъ и томъ-же, въ разные періоды.

1) («Русскій Вѣстникъ» 1857 т. XII, стр. 326). «Я уже сравнивалъ оперу Глинки съ «Волшебной Флейтой» Моцарта и «Обerономъ» Вебера. Что касается до колорита національностей и выраженія волшебнаго элемента, «Русланъ» не уступаетъ имъ, и, въ нѣкоторыхъ частяхъ, ихъ превосходитъ.

(Это правда и по нашему мнѣнію). Тому причиной не личность Глинки, котораго, конечно, *никто не вздумаетъ ставить выше Моцарта и Вебера*, но движеніе времени и искусства съ тѣхъ поръ, какъ два великіе германскіе оперные композитора сошли со сцены дѣйствія».

(Мысль опять вполнѣ вѣрная и очень ясно и точно выраженная. Прошу обратить вниманіе на слова подчеркнутыя).

2) («Русскій Вѣстникъ» 1859 г. т. XX. Совр. Лѣтопись, стр. 242). «Послѣ созданія «Руслана», у Глинки есть только два соперника въ оперномъ мірѣ: Глукъ и Моцартъ. Въ нашемъ столѣтіи онъ стоитъ совершенно *одиноко*, вдали отъ неполныхъ или фальшивыхъ, узкихъ или ограниченныхъ цѣлей и формъ, для которыхъ и въ которыхъ создались *всѣ прочія* оперы нашего времени». (Тутъ, однимъ и тѣмъ-же экспертомъ, два года назадъ, провозглашавшимъ, что *никто* не поставитъ Глинку *выше* Моцарта и Вебера, Веберъ оставленъ въ сравненіи съ Глинкой—въ сторонѣ. Рядомъ съ Глинкой уже только Моцартъ и Глукъ. Но чѣмъ-же В. Стасовъ *доказалъ* или *можетъ* доказать, что оперы Глинки безусловно выше Фрейшюца, Эвріанты, Оберона на обще-европейскомъ горизонтѣ??) Это еще не все: болѣзнь въ послѣдніе восемь лѣтъ еще значительнѣе усилилась.

3) Въ статьѣ «Чехи и русская опера» («Спб. Вѣдомости» 1867, № 69) читаемъ: «Бюстъ Глинки былъ поставленъ въ *чешскомъ музеѣ*, и именно на настоящемъ своемъ мѣстѣ, рядомъ съ Шекспиромъ: бюстъ, *величайшаго до сихъ поръ増 оперныго композитора* не долженъ стоять иначе, какъ рядомъ съ бюстомъ величайшаго драматическаго писателя». Замѣтьте, что эти слова — діаметральное противорѣчіе съ тѣмъ, что самъ-же В. Стасовъ высказалъ десять лѣтъ назадъ.

Отчего и зачѣмъ тутъ Глинка поставленъ рядомъ уже *только съ Шекспиромъ* (!), тогда какъ въ 57 году тотъ-же самый В. Стасовъ сравнивалъ «Руслана» съ поэтомъ очень слабымъ по драматургіи—Байрономъ, и не обходилъ ни Глука, ни Моцарта, ни Вебера, находя *невозможнымъ* признать Глинку выше ихъ, объяснить это не въ состояніи, я полагаю, и самъ В. С. Это былъ, вѣроятно, пароксизмъ.

Параллель Глинки съ Шекспиромъ, несбыточная рѣшительно ни съ какой стороны, убѣждаетъ насъ только въ безобразіи такого рода произвольныхъ сравненій, тогда какъ общая *іерархія* всѣхъ важнѣйшихъ дѣятелей на поэтическомъ и композиторскомъ поприщѣ въ разное время и у разныхъ народовъ *вовсе еще не установлена*, да и вовсе не такое дѣло, чтобы его легко было разрѣшить однимъ взмахомъ пера въ журнальной рекламѣ.

Что значатъ чьи нибудь слова, что, напримѣръ, съ тысячи сторонъ геніальный, величайшій изъ *русскихъ* поэтовъ, Пушкинъ будто-бы затмѣваетъ и Байрона, и Шекспира, и Данта, и Гомера! Эти слова такъ и останутся— словами. Исторія поэзіи, и вошедшее *черезъ нее* въ сознаніе развитыхъ лич-

ностей *убѣжденіе* отъ этихъ словъ, конечно, не перемѣнится. Россія еще не *мѣрка* для всесвѣтной славы.

Такъ какъ одна изъ лучшихъ петербургскихъ газетъ допускаетъ въ столбцы свои стасовскія... «не аксіомы», то, по моему убѣжденію, слѣдовало-же дать когда нибудь этимъ «не аксіомамъ» нѣсколько соглашенный съ логикою и сущностью дѣла отпоръ.

Въ близкой связи съ безмѣрнымъ преувеличеніемъ достоинствъ второй оперы Глинки, гг. русланисты оказываютъ этой оперѣ (дѣйствительно «многострадальной» подъ ихъ перомъ) еще одну медвѣжью услугу. Гг. русланисты уже много лѣтъ (съ 59 г.) всѣми силами покушаются убѣдить русскую читающую и театры посѣщающую публику, что вторая опера нашего великаго композитора имѣла, начиная съ самыхъ первыхъ представленій и во все дальнѣйшее время самую горькую, плачевную участь. Поставлена и исполняема была будто-бы всегда—плохо, кое-какъ, небрежно, съ урѣзками, съ жалкими костюмами и декораціями, и что, отчасти и вслѣдствіе этихъ причинъ, никогда не имѣла успѣха и слыветъ за оперу скучную и неудачную.

Какъ блистательный и назидательный *для Россіи примѣръ*, гг. русланисты выставляютъ огромный успѣхъ «Руслана» въ Прагѣ (весною текущаго года) съ «образцовой» постановкою (по рисункамъ академика И. И. Горностаева), и подъ «образцовымъ» музыкальнымъ управленіемъ «все-славянскаго» капельмейстера М. А. Балакирева *).

Стыдно, позорно было-бы для Россіи, еслибъ она дѣйствительно *виновна* была въ такой отъявленной холодности и несправедливости къ геніальному созданію лучшаго своего музыканта. Обидно было-бы для русскихъ, еслибъ просвѣщенные чехи, хотя намъ соплеменные, но все-таки менѣе родные оперѣ Глинки, чѣмъ мы, русскіе, указали-бы намъ примѣръ, какъ должно чествовать «Руслана» роскошью и тщательностью постановки и исполненія, разумнымъ сочувствіемъ къ его безсмертнымъ красотамъ и благоговѣніемъ передъ геніальностью его автора.

По счастью, на дѣлѣ оказывается, что рѣшительно все, что тутъ есть невыгоднаго для Россіи преувеличено или измышлено гг. русланистами.

На дѣлѣ оказывается, что судьба оперы «Русланъ» въ Россіи вовсе не такъ горька и печальна, а *въ Прагѣ, не смотря на яркій и прекрасный успѣхъ*, вовсе не такъ лучезарна, какъ объ этомъ гг. русланисты проповѣдуютъ.

Первая постановка «Руслана и Людмилы» на сценѣ Большаго Театра

---

*) Сравните только, что приведенныя статьи В. Стасова: «Многострадательная опера», въ «Русскомъ Вѣстникѣ» за 1859 г. и «Чехи и русская опера» «Спб. Вѣдомости» 1867 г. № 68.

(при директорѣ А. М. Гедеоновѣ) была весьма тщательна и чрезвычайно роскошна. (Я самъ отлично хорошо ее помню). Загляните въ газеты и журналы 1842 г. и вы увидите *единогласный* отзывъ о великолѣпіи декорацій и костюмовъ. Особенно важно въ этомъ случаѣ опять — свидѣтельство Сенковскаго, который кипѣлъ энтузіазмомъ къ этой оперѣ, неменьшимъ, нежели въ гг. нынѣшнихъ русланистахъ и, какъ человѣкъ съ развитымъ вкусомъ, какъ близкій пріятель Глинки, конечно, ужъ не похвалилъ-бы постановки, еслибъ она хоть въ чемъ нибудь рѣзко разнорѣчила съ идеалами его, Сенковскаго, вполнѣ соглашенными съ авторскими. Напротивъ, Сенковскій нѣсколько разъ выражается такъ, что не знаешь чему больше дивиться: прелестямъ для слуха, или прелестямъ для глазъ,—что эта опера поэтическое созданіе трехъ геніальныхъ художниковъ: Пушкина, Глинки и—К. Брюлова (который рисовалъ эскизы декорацій). Если г. академикъ Горностаевъ, вѣроятно, лучше Брюлова изъучилъ русскую старину (время другое!) и—со стороны археологической вѣрности, полагать надобно, далъ эскизы удовлетворительнѣе Брюловскихъ,—то все-же и Брюловъ былъ *не безъ фантазіи* и ужъ если давалъ мысли для декорацій, то, конечно, сильно заботился и о ихъ исполненіи. Археологическая вѣрность, въ сюжетѣ не—историческомъ, а волшебномъ, отодвигается на далекій планъ; главное—блескъ и красота. Въ этомъ не было недостатка въ первую постановку и декораціи волшебныхъ садовъ Черномора (въ IV актѣ), какъ я понимаю ее въ Роллеровскомъ исполненіи, была положительно *богаче* нежели описанный у В. С. эскизъ для этой декораціи въ Прагѣ. Декорація русскаго лѣса въ III актѣ (тоже Роллера) вызвала въ Сенковскомъ порывъ восторга чуть-ли не наравнѣ съ музыкальными чудесами Глинки. Вотъ одинъ изъ общихъ выводовъ Санковскаго о первой постановкѣ: «можно безъ преувеличенія сказать, что ни одна изъ волшебныхъ оперъ не являлась публикѣ въ болѣе *блестящемъ* и, въ тоже время, *болѣе художественномъ* видѣ».

Оркестръ—на силы котораго въ этой партитурѣ большой разсчетъ—былъ въ 1842 г. превосходный, въ полномъ смыслѣ. Первый гобой—Бродъ и первая флейта—Сусманъ были европейскія знаменитости. Между скрипачами было много отличныхъ виртуозовъ. Віолончелисты составляли рѣдкую въ Европѣ плеяду: К. Шубертъ, Кнехтъ, Гроссъ, Мейнгардтъ. Во главѣ оркестра стоялъ весьма-дѣльный, хотя нѣсколько холодный капельмейстеръ, К. Альбрехтъ, ревностный поклонникъ Глинки. *Купюры* были сдѣланы самимъ авторомъ, вслѣдствіе *практическихъ* необходимостей, ярко выступившихъ частію уже на послѣднихъ репетиціяхъ (на одной изъ такихъ мнѣ случилось быть и я помню всѣ разговоры Глинки съ капельмейстеромъ и исполнителями). Интродукція 1-го акта въ первое представленіе шла еще цѣликомъ; также вся сцена головы, весь финалъ 3-го акта и вся первая картина 5-го акта. Одинъ изъ сильно-убѣждавшихъ Глинку къ сокращеніямъ «щедрымъ», Бетховенскимъ, былъ — Сенковскій, устно и въ статьяхъ своихъ, и былъ вполнѣ правъ. Не

покориться этимъ доводамъ было невозможно. Съ 5-го или 6-го представленія опера получила (въ отношеніи урѣзокъ) почти тотъ видъ, въ которомъ и теперь исполняется (т. е. кромѣ безтолковой урѣзки квартета C-dur—въ концѣ III акта и средней части романса «Она мнѣ жизнь» въ 5-мъ *). Вопли гг. русланистовъ о явномъ обезображеніи оперы произвольными купюрами—не имѣютъ смысла. Безъ купюръ *ни одна* изъ большихъ оперъ на свѣтѣ не обходилась. Урѣзаны жестоко и Д. Жуанъ, и В. Телль. Почему же «Русланъ» (при своей безсвязности)—исключеніе въ этомъ случаѣ? Одно дѣло: *изученіе* оперы въ партитурѣ и *храненіе каждой ея ноты, какъ сокровища*, въ архивахъ и библіотекахъ, другое дѣло: *исполненіе* оперы въ театрѣ. Смѣшивать одно съ другимъ могутъ только люди незнакомые со сценою на практикѣ и обсуждающіе оперную музыку — въ своемъ кабинетѣ. Пороху не нюхали, а толкуютъ правъ или неправъ полководецъ!

Труппа была въ 1842 г. если не превосходная, то—весьма удовлетворительная. Въ роли Руслана чередовались—Петровъ и Артемовскій, въ цвѣтѣ силъ и голоса. Въ роли Людмилы—Степанова и только что тогда выпущенная изъ Театр. Училища Семенова (впослѣдствіи очень прославившаяся въ Москвѣ). Важное очень обстоятельство въ этомъ случаѣ то, что Глинка *очень* сообразовался со средствами «данной» труппы; во многомъ къ этому именно ея составу принаравливался. Высота партій Антониды и Людмилы въ прямой зависимости отъ голоса М. Степановой.

Роль Ратмира — предназначалась А. Я. Петровой, но въ первое представленіе, за ея болѣзнію, выступила Ратміромъ другая пѣвица, только что выпущенная изъ училища Петрова 2 (Анфиса), съ хорошимъ, но слабоватымъ голосомъ, и своимъ плохимъ исполненіемъ, конечно, повредила успѣху этой партіи въ тотъ первый вечеръ. Роль Ратмира оставалась будто въ тѣни до того времени, какъ въ ней явилась А. Я. Петрова и зажгла въ публикѣ восторги особенно аріей «Чудный сонъ».

Въ Гориславѣ—Лилѣева и въ Финнѣ—Леоновъ были очень на мѣстѣ. Лезгинку исполняла первая изъ тогдашнихъ русскихъ танцовщицъ—Андреянова.

Привожу все это въ доказательство, что исполненіе съ самыхъ первыхъ представленій подъ личнымъ надзоромъ автора не было и быть не могло *плохимъ* или *небрежнымъ* (одинъ итальянскій Буффо Тоди былъ плохъ въ роли Фарлафа—хотя для него написанной; но вѣдь нельзя же уравновѣсить всѣ партіи!)

Успѣхъ былъ—замѣчательный, очень сильный; если не съ самаго перваго представленія,—испорченнаго случайностью, то все-таки послѣ первыхъ пяти,

*) Авторитетными свидѣтелями насчетъ урѣзокъ *самимъ авторомъ*, а не позднѣйшими капельмейстерами, могутъ служить первый исполнитель роли Руслана — О. А. Петровъ, и та артистка, для которой написанъ Ратмиръ—А. Я. Петрова.

шести, успѣхъ уже совсѣмъ обрисовался. Силу успѣха краснорѣчиво опредѣлятъ историческія цифры. Въ первый сезонъ, т. е. съ 27 ноября 1842 по конецъ масляницы 1843 г., опера «Русланъ и Людмила» шла 32 раза, всегда почти съ полнымъ сборомъ. Кажется, это побольше чѣмъ «Succès d'estime»; холодность, равнодушіе публики, кажется, *не такъ* высказываются. Что восторговъ было несравненно меньше, чѣмъ отъ «Жизни за Царя», что многія красоты оставались, да и остаются еще, непонятными для публики, этому причина въ самомъ стилѣ этой партитуры, всего менѣе могущей разсчитывать на общедоступность, на популярность. Несимпатичность, безсвязность, холодность и скучноватость оперы, *какъ сценическаго* представленія, достаточно указаны и разобраны въ предъидущихъ статьяхъ моего этюда. Публика сороковыхъ годовъ, въ сущности, приняла оперу эту почти точно также, какъ ее принимаетъ публика и теперь, черезъ двадцать пять лѣтъ. Кто ищетъ *одной музыки*, хотя бы и помимо сцены, кто любитъ именно *такой* лирико-эпическій стиль, тотъ находитъ въ «Русланѣ» неистощимый запасъ наслажденій. Кто этимъ не довольствуется, останется къ этой оперѣ — равнодушнымъ, не смотря на всю прелесть музыкальныхъ частностей. Такъ было, такъ есть, такъ и всегда будетъ въ отношеніи этой оперы, во всѣхъ разныхъ слояхъ публики.

При возобновленіи въ концѣ 50-хъ годовъ, на сценѣ Театра Цирка (при директорѣ Сабуровѣ) «Русланъ» не блестѣлъ постановкою. Зато выдвинулась на первый планъ роль «Фарлафа», при чудесномъ исполненіи ея О. А. Петровымъ. (Онъ и поставилъ эту оперу въ свой бенефисъ, въ 1858 г.)

Послѣдняя постановка въ Маріинскомъ Театрѣ (въ 1864, при директорѣ графѣ Борхѣ) еще бѣднѣе предъидущей. Роскоши и великолѣпія первой постановки уже и слѣдовъ нѣтъ. Безъ сомнѣнія, съ этой стороны «Русланъ» ждетъ иной, лучшей участи, которой, конечно, вскорѣ и дождется. Но іереміады гг. русланистовъ во всякомъ случаѣ крайне преувеличены. Дѣло—въ дѣлѣ, а не въ постановкѣ и не въ купюрахъ. Былъ и успѣхъ, былъ и блескъ, была и холодность, была и небрежность, но ни больше ни меньше, какъ по случаю *любой* русской оперы. Судьба «Руслана» ничего ни рѣзкаго, ни замѣчательнаго, ни оскорбительнаго для Россіи не представляетъ. При самомъ искреннемъ желаніи, чтобы «Русланъ» былъ поставленъ со всѣмъ подобающемъ великолѣпіемъ и чтобы эта геніальная партитура исполнялась съ вожделѣннымъ тщаніемъ, чтобы однимъ словомъ осуществленіе этой оперы на театрѣ приближалось бы къ идеальному совершеству во всѣхъ смыслахъ,—осмѣлюсь, однако, высказать, что самая изящная, даже и археологически-вѣрная (хотя это почти и не требуется), и самая богатая въ мірѣ постановка къ впечатлѣнію, получаемому отъ оперы, мало что прибавитъ. Я много разъ впродолженіе этюда своего указывалъ на *несогласіе* между музыкой и сценическими условіями въ этой оперѣ. *Отъ красоты* и *даже разумности* постановки дѣло въ этомъ смыслѣ не выиграетъ. Разнорѣчіе между тѣмъ, что мы видимъ и тѣмъ, что мы слышимъ выступитъ еще ярче. Большая часть №№ этой партитуры выиграетъ

при исполненіи *безъ* сценической иллюзіи, въ концертѣ. Созданіе *лирико-эпическое* въ сценѣ и ея блескѣ мало нуждается *).

Обратимся теперь къ Прагѣ.

Появленіе двухъ *русскихъ* оперъ на Чешской сценѣ — фактъ самый отрадный въ современной судьбѣ искусства. Именно черезъ Чеховъ русская музыка расширитъ, наконецъ, свой замкнутый горизонтъ. До сихъ поръ «русская опера» на сценѣ не-петербургской или не-московской была дѣломъ немыслимымъ. Теперь скоро и въ Европѣ признаютъ существованіе въ музыкѣ чего-то другаго, — кромѣ оперъ итальянскихъ, французскихъ и нѣмецкихъ. Важность этого шага въ исторіи искусства неизмѣрима. (Объ отношеніи «Нѣмцевъ» къ русской музыкѣ мнѣ предстоитъ потолковать обстоятельно при другомъ случаѣ).

Что обѣ, истинно-славянскія оперы Глинки въ Прагѣ должны были имѣть—большой успѣхъ, въ этомъ—особенно *при нынѣшнемъ положеніи дѣлъ*— и сомнѣваться было невозможно. (Оваціи въ честь Глинки и Балакирева—дѣлаютъ большую честь Чехамъ, но столько же дѣлаютъ честь и дипломатической ловкости нѣкоторыхъ жителей Петербурга, которые такъ успѣшно воспользовались удобнымъ моментомъ, чтобы нѣсколько «повыдвинуть» г. Балакирева. Разсчетъ былъ вѣренъ). Перевѣсъ «Руслана» передъ «Жизнью за Царя» въ Прагѣ (хотя этотъ перевѣсъ, судя по чешскимъ газетамъ, мало въ чемъ выразился) не особенно много говоритъ въ пользу истиннаго перевѣса одной оперы передъ другою, въ дѣлѣ развитія искусства. Поставятъ «Русалку» Даргомыжскаго въ Прагѣ и она, быть можетъ, Чехамъ понравится *больше* обѣихъ оперъ Глинки. Будетъ ли это значить, что Даргомыжскій сильнѣе и важнѣе Глинки на вѣсахъ исторіи искусства?

Просвѣщенные и нелицепріятные отзывы о «Русланѣ» въ чешскихъ и нѣмецкихъ газетахъ показываютъ, что и въ Прагѣ успѣхъ и оцѣнка «Руслана» была въ сущности *та же самая*, что и у насъ, въ Россіи, въ теченіи 25 лѣтъ. Не надо забывать только, что жители Праги *впереди* насъ по многому, въ томъ числѣ и въ пониманіи оперъ. Они уже много лѣтъ слушаютъ Вагнеровы оперы и знаютъ, каковъ произошелъ черезъ нихъ прогрессъ въ музыкальной драмѣ. Тѣмъ больше надо цѣнить справедливость отношенія Чеховъ къ «Руслану», къ его слабымъ и сильныхъ сторонамъ.

---

*) Забавно еще одно *противорѣчіе*, въ которое впадаетъ по этому случаю В. Стасовъ. Онъ такъ ревностно, какъ мы видѣли, ратуетъ за требованія сценическихъ великолѣпій для этой оперы, такъ неистово бичуетъ все, что было до сихъ поръ сдѣлано для «Руслана» на русскихъ сценахъ, между тѣмъ самъ же очень наивно одинъ разъ, по случаю *концертнаго* исполненія одного отрывка изъ этой оперы, сознается, что сцена *мѣшаетъ* вслушиваться въ красоты танцевъ IV акта. «Рѣдкіе слушаютъ ихъ съ полнымъ вниманіемъ: лезгины и лезгинки (?), г-жа Кошева, арапченки — поглащаютъ чуть-ли не всего зрителя, отъ головы и до пятокъ (Спб. Вѣд. 1867. № 60)». — Такъ такъ же быть? Научите насъ. Что же надобно для «Руслана» en définitive? Сцену или эстраду?

Въ результатѣ отзывовъ: отличная музыка, превосходная, геніальная партитура и—очень неуклюжее, скучноватое сценическое представленіе,—притомъ еще (какъ замѣчаютъ многіе), по своимъ размѣрамъ и по своимъ «чудовищнымъ затѣямъ» постановки, слишкомъ мало подходящее подъ скромныя условія весьма небольшой чешской сцены въ Прагѣ. Именно въ этотъ разъ всего менѣе можно было думать объ осуществленіи идеальныхъ требованій постановки. Можно себѣ представить, какъ тутъ кстати пришлись всѣ «утопіи» гг. Стасова и Балакирева, когда надо было въ IV актѣ обойтись безъ полковой музыки и почти безъ танцевъ!... Не смотря на скромность постановки, успѣхъ былъ—отличный (какъ въ Петербургѣ въ 1842 г., при богатѣйшей обстановкѣ), общаго энтузіазма такого, чтобы стѣны театра задрожали отъ восторга, чтобы публика «бредила» этою оперою, какъ описываетъ В. Стасовъ—не было (опять какъ и у насъ, во всѣ 25 лѣтъ).

Приведу еще замѣчательныя въ своемъ родѣ слова предводителя русланистовъ.

«Цѣлыхъ 25 лѣтъ мы все еще посматриваемъ недовѣрчиво на Глинку и не знаемъ—какъ и чѣмъ его считать (?): въ самомъ-ли дѣлѣ великимъ геніемъ, или *посредственнымъ талантомъ* (?!—такъ никто въ Россіи не думалъ съ самаго 27 ноября 1842 г.), котораго лишь *прокричала* горсточка людей исключительныхъ, ни за что не хотящихъ сойтись съ остальной толпой» (что геніальность Глинки велика, это было въ Россіи всѣми толкъ понимающими *признано*—не смотря на всѣ слабыя стороны «Руслана», а что горсточка людей дѣйствительно что-то иное желаетъ «прокричать»—ну такъ и пускай себѣ кричитъ! До этого никому дѣла не будетъ).

«Но вотъ выступаетъ впередъ, съ горячимъ энтузіазмомъ со страстно и смѣло высказаннымъ мнѣніемъ, умное, даровитое славянское племя, сразу, *въ одинъ день* понявшее то, *чего мы не уразумѣли въ цѣлую четверть столѣтія*» (Спб. Вѣд. 1867, № 68).

Да чего же это именно не уразумѣли мы, бѣдные русскіе, тупоголовое племя славянской семьи? Объяснитесь г. русланистъ *поточнѣе*, ужъ если стараетесь такъ оскорблять цѣлый народъ, за цѣлую четверть вѣка. Что мы не уразумѣли геніальности Глинки въ обѣихъ его операхъ, или хотя бы въ одномъ «Русланѣ»—это очевидная *неправда*, противъ которой свидѣтельствуетъ успѣхъ Руслана, хвалебные объ его музыкѣ отзывы съ самаго перваго же времени и, наконецъ, общее объ немъ, давно уже сложившееся и установившееся мнѣніе: музыка прелестная, пьеса—плохая, что и вредитъ цѣльности впечатлѣнія.

Или мы—къ стыду нашему—все ждали, чтобы просвѣщенные чехи, прозрѣвъ въ одинъ день, убѣдили насъ, что «Русланъ» наипервѣйшая опера въ мірѣ и что Глинка равенъ только Шекспиру?

Ну, на это позвольте сказать вамъ, г. русланистъ, что къ вашему счастью, просвѣщенные чехи, конечно не читали вашихъ рекламъ, а то, пожалуй, и печатно протестовали бы противъ васъ, что вы и ихъ, чеховъ,

очень неловкимъ комплиментомъ *оскорбили*, не менѣе какъ и своихъ земляковъ—прямымъ обвиненіемъ.

Въ похвалахъ «Руслану»—безъ сомнѣнія ни одинъ изъ просвѣщенныхъ чеховъ не дойдетъ до тѣни подобнаго абсурда, который вы имъ такъ щедро навязываете.

Вы, г. русланистъ, въ припадкѣ своемъ, конечно, позабыли, что для Праги былъ написанъ Моцартовъ «Д. Жуанъ», что въ лучшей нѣмецкой оперѣ, Веберовомъ «Фрейшютцѣ», чехи узнаютъ свою природу, свои горы и лѣса, свои нравы и повѣрья.

Вы позабыли, что Богемцы привыкли считать своимъ землякомъ, славяниномъ и Христофора Глука *).

Отыщите мнѣ хоть *одного* просвѣщеннаго чеха, который бы рѣшился напечатать — какъ вы это сдѣлали — что въ общемъ всенародномъ Пантеонѣ поэтовъ и композиторовъ, русскій музыкантъ Глинка долженъ стоять не иначе, какъ рядомъ только съ Шекспиромъ (!),—отыщите мнѣ такого чеха, который бы въ пользу Глинки *отстранилъ*—Глука, Моцарта и Вебера (!!!). Отыщите мнѣ такого чеха и я обязуюсь выразить передъ вами публичное извиненіе, обязуюсь признать «Руслана» выше всего, что создано всѣми поэтами и художниками въ свѣтѣ, выше и Бетховена, и Гомера съ Шекспиромъ, а васъ—выше Лессинга и Винкельмана.

Но.... довольно.

Кончу чѣмъ началъ *первую* статью этого этюда.

Для того чтобы гордиться такими мощными музыкальными красотами, какія уже четверть вѣка сіяютъ въ «Русланѣ», для того, чтобы выразить свое благоволѣніе въ великому нашему соотечественнику, вовсе не требуется смѣшить читающій людъ трагикомическими преувеличеніями.

Музыкальныя красоты первоклассныя въ *партитурѣ* Руслана для всѣхъ знающихъ толкъ въ музыкѣ несомнѣнны и неоспоримы.

Но это ни сколько не мѣшаетъ относится безъ фанатизма къ тому, что въ этомъ произведеніи слабо и плохо. Слабыя части даже и въ музыкѣ указаны много разъ и притомъ самими же (какъ мы видѣли) русланистами.

Подробный разборъ, сдѣланный въ предъидущихъ статьяхъ, со сторонъ весьма разныхъ, долженъ убѣдить каждаго здраво и безпристрастно обсуждающаго это дѣло, что въ самомъ *созданіи* этой оперы кроются ничѣмъ неизвиняемые недочеты.

Сравненіе этой оперы—вслѣдствіе ея недочетовъ — со знаменитыми въ мірѣ искусствъ торсами, напримѣръ съ Ватиканскимъ геркулесомъ — безъ головы—убѣждаетъ только въ томъ, что и самъ подобный панегиристъ — тоже «безъ головы», или, по крайней мѣрѣ, по русскому выраженію: безъ царя въ головѣ.

*) Gluck, hluck—шумъ, звукъ по чешски.

Защита безсвязности «оперы» лиризмомъ художника и «волшебствомъ сюжета» тоже, какъ мы видѣли, не выдерживаетъ никакой критики, — причемъ и параллель «Руслана» со слабыми драмами лирика Байрона или съ совсѣмъ неудачною оперою: «Геновева» лирика Шумана—вовсе не комплиментъ для Глинки, а напротивъ, именно и доказываетъ невозможность приравнять его къ Шекспиру.

Первенство Глинки между русскими оперными композиторами дѣло рѣшенное, ни доказыванью вновь, ни оспариванью не подлежащее.

Но мѣсто, занимаемое Глинкою на всеобщемъ музыкальномъ горизонтѣ еще не опредѣлено; панегирики и рекламы В. Стасова и Комп. въ этомъ случаѣ не помогаютъ, а только сильно вредятъ дѣлу, проводя въ публику сбивчивыя, невѣрныя и даже нелѣпыя понятія.

Нѣсколько разъ въ продолженіи настоящаго этюда повторенное выраженіе, что Глинка—нашъ Глукъ и Моцартъ и Веберъ можетъ быть очень вѣрно, только не иначе, какъ въ данномъ, тѣсномъ смыслѣ, т. е. что Глинка равенъ Глуку, Моцарту и Веберу, пожалуй и вмѣстѣ взятыхъ, но только по *отношенію* къ Россіи, гдѣ другихъ художниковъ, сколько нибудь равносильныхъ Глинкѣ, еще нѣтъ, а онъ, между тѣмъ, геніаленъ и создалъ намъ русскій оперный стиль.

Реальное равенство Глинки на европейскомъ горизонтѣ такимъ свѣтиламъ какъ Глукъ, Моцартъ и Веберъ, это еще—дѣло весьма и весьма проблематическое.

Какъ вся эта дѣйствительность безмѣрно далека отъ мечтаній панегиристовъ, что Глинка — величайшій изъ всѣхъ оперныхъ композиторовъ и что «Русланъ» будто бы «*первѣйшая опера въ мірѣ*».

Кто именно это засвидѣтельствовалъ? — Передъ кѣмъ? — На основаніи какихъ данныхъ?

Кто съ этимъ согласится кромѣ той же самой «могучей кучки», откуда раздалось это не могучее слово—?

Что такое значитъ выраженіе «первѣйшая опера въ свѣтѣ»?

Мы видѣли, что въ геніальномъ творчествѣ Глинки «сценической» способности почти не было.

Мы видѣли, что «Русланъ» писался, по собственному сознанію автора, по клочкамъ, безъ предварительнаго плана и безъ всякой общей мысли.

Мы видѣли, что сами русланисты совѣтуютъ смотрѣть на это произвеніе не какъ «на оперу», а какъ на музыку въ лирико-эпическомъ, полу-ораторномъ родѣ, съ прибавленіемъ великолѣпныхъ декорацій и костюмовъ.

Все это вмѣстѣ — уже никакъ не *позволяетъ* считать «Руслана» истинной «оперой» (въ строгомъ смыслѣ), да еще образцовой, лучшей, высшей изъ всѣхъ существующихъ!

Такой оперы, которая была бы выше всѣхъ въ мірѣ, такой никогда не было и никогда не будетъ. Фетисы и Улыбышевы прокричали, что Д. Жуанъ

первѣйшая опера въ свѣтѣ «nunc et saecula» Моцарту и что всѣ остальные композиторы недостають и по пяту.—Мы, теперь, хорошо зная громадныя заслуги и Моцарта и его Д. Жуана, улыбаемся при такихъ наивностяхъ, разумѣя горизонты искусства нѣсколько по шире. Мы знаемъ, что чье нибудь *абсолютное* первенство въ дѣлѣ искусства—дикая мечта упрямаго, отупѣлаго фанатизма. И неужели искусство неподвижно? Неужели опера и ея пониманіе, ея идеалы такъ и застыли на томъ, какъ было при Глинкѣ, двадцать пять лѣтъ назадъ?

Вольно же въ наше время рядить себя въ смѣхотворный костюмъ гг. Скудо, Улыбышевыхъ и Фетисовъ! Русскіе — не смотря на свою кажущуюся холодность къ художественной критикѣ,—никогда пустымъ бреднямъ не повѣрять, а здраво цѣнить своихъ художниковъ и умѣють, и еще больше будутъ умѣть, безъ всякихъ указокъ. «Жизнь за Царя»—въ Россіи любятъ; «Руслана»—уважають. Это приговоръ—массы. Доказательная критика всегда его подтвердитъ.

Вотъ что я считалъ необходимымъ въ *этомъ* году сказать о «Русланѣ» и русланистахъ, во имя безпредѣльной любви къ созданіямъ Глинки и во имя—правды.

Что моимъ намѣреньямъ и словамъ приданъ превратный смыслъ, этого я уже дождался.

Чтобы кто нибудь вышелъ по этому предмету въ открытый диспутъ со мною, этого я, конечно, не дождусь.

Новѣйшія копіи съ Улыбышевымъ и пр. поступятъ со мною также, какъ поступили ихъ знаменитые оригиналы,—промолчатъ.

Это не помѣшаетъ мнѣ признать побѣду—за собою.



Концерты вообще и историческій концертъ гг. хористовъ *).

«Le concert est la mort de la musique».
Proudhon. Du principe de l'art. p. 333.

«Концертъ — смерть музыки». Изрѣченіе такого «абсолютиста» какъ Прудонъ должно казаться рѣзкимъ парадоксомъ для очень и очень многихъ, искренно любящихъ музыку и даже знающихъ въ ней толкъ. Но со своей точки зрѣнія — Прудонъ правъ. Загляните въ его книгу. Вотъ онъ какъ говоритъ: «Я не понимаю музыки въ концертѣ или въ гостиной; для меня необъяснимо: чѣмъ она тутъ нравится или доставляетъ наслажденіе. Это

*) «Музыка и Театръ», № 3.

все — *уроки*, повторяемые передъ публикою, а я не профессоръ музыки. На сколько я, напримѣръ, люблю «Stabat mater» въ церкви, во время поста, у вечеренъ, — на сколько поразительно дѣйствуетъ на меня «Dies irae» — при отпѣваніи покойника, — ораторія—въ соборѣ, охотничья пѣсня — въ лѣсу,— военный маршъ на улицѣ—на столько же все это *не на своемъ мѣстѣ*—мнѣ противно. Концертъ для меня — смерть музыки». Въ самомъ дѣлѣ — было же время, и весьма недавно, какіе-нибудь два вѣка назадъ, когда музыка была уже весьма развита, когда въ Европѣ существовали уже мессы, Passions-Musiken (то же, чтоораторіи), самыя оперы съ большою развитостью вокальнаго искусства, между тѣмъ *концертовъ* еще не существовало Это «изобрѣтеніе» XVIII в. и, конечно, временное; оно привело къ развитію «симфоніи»— но теперь, съ паденіемъ симфоническаго стиля, послѣ его апогея—въ Бетховенѣ, съ паденіемъ «виртуозности инструментальной», концертная музыка больше и больше теряетъ свои права на существованіе.

Музыка—искусство выразительности, слѣдовательно имѣетъ цѣлью: произвести «впечатлѣніе» на слушателя. Какое же можетъ остаться впечатлѣніе, когда одинъ музыкальный отрывокъ, или, пожалуй, и цѣльное сочиненіе, въ одномъ опредѣленномъ стилѣ, быстро смѣняется другимъ отрывкомъ, другою пьесою совсѣмъ иною, иногда прямо противоположнаго стиля, затѣмъ третья пьеса, опять другаго стиля и т. д. до конца вечера? Бываютъ изрѣдка оперные спектакли (часто въ бенефисы режиссеровъ), составленные изъ нѣсколькихъ актовъ, сценъ и просто отрывковъ совершенно разнородныхъ. Напримѣръ: сцена изъ «Нормы», актъ «Севильскаго Цирюльника», сцена изъ «Руслана», актъ изъ «Трубадура» и эпилогъ изъ «Жизнь за Царя». Публика переноситъ эти паштеты или винегреты, даже съ удовольствіемъ. Для нѣсколько развитаго вкуса это — ужасъ, которому и подобіе мудрено отыскать. Но, скажите, чѣмъ же лучше большіе концерты, въ которыхъ программа, по необходимости, составлена точно такимъ же арлекинскимъ платьемъ. Увертюра или симфонія, арія или хоръ изъ какой-нибудь оперы, «Concertstück» для фортепіано; опять арія и хоръ изъ другой-оперы, другаго стиля и т. д. до конца. И чѣмъ рельефнѣе, чѣмъ ярче, какой-нибудь отдѣльный лоскутокъ, огрызокъ (morceau), тѣмъ отвратительнѣе выходитъ общее, о чемъ тутъ никто не заботится. Чѣмъ внимательнѣе слушаешь каждую отдѣльную пьесу, тѣмъ досаднѣе становится, что каждому впечатлѣнію не дадутъ времени улечься, — одно впечатлѣніе рѣшительно вредитъ другому, гонитъ, вытѣсняетъ его — и въ результатѣ только — чадъ, сумбуръ. Это—разумѣется съ эстетической стороны. Съ матеріальной— дѣло другое. Извѣстно, что эстетика и матеріальныя выгоды не въ большомъ ладу между собою. Въ прежнее время, особенно въ первыя четыре десятилѣтія нашего вѣка инструментальные и вокальные виртуозы брали обильную дань съ публики, объѣзжая весь свѣтъ съ маленькимъ репертуаромъ изъ трехъ или четырехъ концертныхъ пьесъ. И эта область искусства дошла наконецъ до своего апогея. Такіе виртуозы какъ Паганини, а послѣ него Францъ Листъ

были, и съ полнымъ правомъ, рѣшительными царями музыкальнаго міра. Публика ими бредила и осыпала ихъ лаврами и червонцами. Теперь время опять другое. Эпоха витруозности, — за весьма небольшими исключеніями — почти миновала. Теперь время концертовъ, такъ называемыхъ серьезныхъ (?), которые, въ сущности, все-таки совершенно подходятъ подъ рубрику «винегретовъ» безвкусныхъ, по отсутствію «общаго» соуса, все-связующаго и сглаживающаго. Этими «паштетными» программами стали ловко пользоваться особые «эксплоататоры», поставившіе себѣ принципомъ: собирать съ публики елико-возможно большую дань, возведшіе «битье по карманамъ» въ особое, довольно сложное искусство. Разсказываютъ (хотя этому трудно повѣрить), что въ одной землѣ, не совсѣмъ образованной, одинъ изъ такихъ «Барнумовъ», вовсе не музыкантъ, получилъ въ свое распоряженіе обширные оркестры одного города, содержимые самимъ городомъ, и, служа муниципальной власти, какъ начальникъ этихъ оркестровъ, составляетъ изъ нихъ «concerts-monstres» не въ пользу музыкантовъ, или города, а въ пользу собственнаго кармана (однимъ словомъ, что у насъ называлось «взятки натурою»), и это—по нѣсколько разъ въ каждый годъ. Отчего же впрочемъ и не дѣлать такихъ «комбинацій», когда никто и не претендуетъ, а добрая публика видитъ въ этомъ, пожалуй, процвѣтаніе искусства? Въ сущности и въ такихъ концертахъ, и въ такихъ, гдѣ какая-нибудь молодая пѣвица выставивъ на программу нѣсколько пѣсенокъ и аріетокъ неважнаго калибра, соберетъ полный театръ, — общаго съ искусствомъ нѣтъ ничего. Это—ловкая контрибуція съ публики. Разрозненность впечатлѣній—смерть искусства, которое живетъ, дышетъ *послѣдовательностью* впечатлѣній. Выпадаютъ изрѣдка случаи, гдѣ дань съ публики заслоняется дѣйствительно нѣсколько серьезною цѣлью концерта. Но тутъ рѣдкое дѣло обходится безъ скуки и утомленія публики. Вотъ именно къ такому разряду концертовъ, съ нѣсколько серьезною цѣлью, относится курьезный, новый въ своемъ родѣ «историческій» концертъ, данный 17 апрѣля (въ понедѣльникъ на Пасхѣ) въ залѣ Дворянскаго Собранія, хоромъ русской оперы.

Онъ весь состоялъ изъ русской (или по крайней мѣрѣ въ Россіи написанной) оперной музыки, съ царствованія Императрицы Елизаветы Петровны (1755), до настоящаго времени.

Оригинальная, дидактическая мысль такого концерта весьма недурна (она принадлежитъ кажется самимъ гг. хористамъ), жаль только, что результатъ вышелъ не особенно интересенъ, съ собственно музыкальной стороны. Да и не могло быть иначе.

Русская опера до временъ Глинки и Верстовскаго, почти не существовала (какъ это довольно подробно развито во второй статьѣ моего этюда «Русланъ и Русланисты»). Со временъ же «Жизни за Царя» и «Аскольдовой могилы» эти и позднѣйшія русскія оперы постоянно на репертуарѣ, слѣдовательно, всѣмъ знакомы и отрывочные образчики изъ этихъ произведеній особенной занимательности представить не могутъ.

Однимъ словомъ, что неизвѣстно—то, большею частью, слишкомъ плохо; а что порядочно, хорошо—то, почти сплошь—слишкомъ извѣстно.

Для музыкантовъ, слѣдящихъ за искусствомъ, а частію и для публики, весьма интересно было 3-е отдѣленіе концерта, отрывки изъ оперъ или нигдѣ еще, или, покрайней мѣрѣ, въ Петербургѣ неисполнявшіеся.

Но—просмотримъ весь концертъ по порядку.

Онъ начался увертюрой и хоромъ изъ первой оперы на русскій текстъ, написанный Сумароковымъ. Эта опера «Цефалъ и Прокрисъ», съ содержаніемъ «изъ Овидіевыхъ превращеній», съ музыкою придворнаго композитора, Арайя, (конечно итальянца) дана была въ первый разъ въ 1755 г. на Придворномъ театрѣ во дворцѣ Императрицы Елизаветы Петровны. И текстъ и, разумѣется, музыка нисколько не выходятъ изъ господствовавшей тогда мадригально-оперной рутины. Увертюра состоитъ изъ трехъ связанныхъ вмѣстѣ частей: Allegro, Andante и опять Allegro. Характеръ музыки совсѣмъ такой, какъ въ тогдашняго времени итальянскихъ инструментальныхъ пьесахъ вообще. Это было время, когда еще только искали симфоническихъ формъ и даже гиганту Себастіану Баху (тогда только что умершему) еще неудалось найти эти формы. Хоръ для голосовъ ловокъ, но никакого музыкальнаго интереса не представляетъ.

Затѣмъ шелъ дуэтъ изъ комической оперы «Ѳедулъ съ дѣтьми», слова слова Императрицы Екатерины II, музыка Сарти; написана опера въ 1776 г. и скоро сдѣлалась любимѣйшимъ придворнымъ зрѣлищемъ.

Дуэтъ, въ свое время знаменитый, «Радость, выслушай два слова», очень мило и четко исполненный г-жею Платоновой и г-номъ Васильевымъ 2-мъ, съ первыхъ и до послѣднихъ звуковъ служилъ очевиднымъ доказательствомъ, что мы уже слишкомъ далеко ушли отъ этой «доброй старины». Тутъ дѣло еще и до Моцартовскихъ наивностей не доходитъ. Слабо и безцвѣтно до нельзя, даже и *для того* времени, въ которое уже существовали произведенія Генделя, Баха, Перголезе, Рамо, Глука и разныхъ другихъ.

Можно и въ самой тѣсной рамкѣ полу-водевиля быть «музыкальнымъ», что доказано такъ блистательно Перголезе въ своей «Serva Padrona» (1752).

Напротивъ, слѣдующій № программы, соло тенора съ хоромъ, изъ оперы Ѳомина «Ямщики на подставѣ» (1787) замѣчательно хорошъ, хотя бы и не для своего времени. Это (какъ я говорилъ въ указанной статьѣ)—русская народная пѣсня «Высоко соколъ летитъ», очень просто и ловко положенная для хора съ оркестромъ.

Симпатическій теноръ солиста (г. Булаховъ) и отчетливое исполненіе хора очень рельефно выставили достоинства этого произведенія, къ сожалѣнію, короткаго! Такимъ образомъ первое русское имя на афишѣ отличилось.

Слѣдовавшій за тѣмъ торжественный хоръ А. Титова изъ пьесы (не оперы) «Наталья боярская дочь» (1805) ничѣмъ не замѣчателенъ. Музыкальный пріемъ слишкомъ рутинный и обыкновенный.

Въ заключеніе первой части концерта были исполнены увертюра и первый хоръ («Не бушуйте вѣтры буйны») изъ оперы Кавоса «Иванъ Сусанинъ». Читатели нашей газеты знаютъ о мѣстѣ, занимаемомъ Кавосомъ и его «Ивановъ Сусаниномъ» въ русскомъ искусствѣ. Кавосъ — очень хорошій композиторъ въ разрядѣ посредственныхъ. Увертюра несравненно слабѣе хора, въ которомъ есть положительныя достоинства.

Первою частью концерта дирижировалъ А. Рубинштейнъ и былъ шумно вызванъ. За что? Вѣроятно, по привычкѣ. Въ капельмейстерской должности онъ заявилъ себя только тѣмъ, что, по своему обыкновенію, не понялъ *характера* дирижируемыхъ имъ пьесъ. Какъ піанистъ, онъ привыкъ «молодецки отхватывать» музыку (Глинка прозвалъ его—лихачемъ). Этотъ-же «молодецкій» тактъ онъ часто задаетъ и оркестру, вовсе не *кстати*, какъ напримѣръ въ увертюрѣ Арайя. Въ то время объ такихъ «presto» никому и во снѣ не грезилось.

Во второмъ отдѣленіи концерта, подъ управленіемъ К. Лядова, были исполнены: дуэтино изъ оперы Верстовскаго (1832) «Вадимъ»—Г-жа Леонова и Г-нъ Васильевъ I-й; Арія Антониды («Въ полѣ чистое гляжу»)—г-жа Бюдель; Арія Ратмира («И жаръ и зной») г. Силуянова; пѣсня Ольги изъ оперы «Русалка» (1856) («А какъ подъ березой») г-жа Бюдель, и финальный гимнъ изъ «Юдиѳи» (1863) г-жа Біанка.

Музыка Верстовскаго, безъ сомнѣнія, могла бы лучше рекомендоваться въ этомъ историческомъ концертѣ. На одномъ изъ проэктовъ программы я видѣлъ: цыганскій хоръ изъ оперы «Панъ Твардовскій». Это было бы не въ примѣръ занимательнѣе кислѣйшаго и скучнѣйшаго дуэтино изъ «Вадима», гдѣ и симпатическіе голоса Васильева 1-го и Леоновой дѣлу не могли пособить.

Музыка уже черезъ чуръ плоха. (Сколь, я полагаю, возрадовались тѣ изъ нашихъ музыкальныхъ верхоглядовъ, которые *всклепали* на меня клевету, что я музыку Верстовскаго ставлю, будто бы, выше музыки Глинки—!!).

Г-жа Бюдель и г-жа Силуянова, какъ возросшіе на «Лучіяхъ» и «Лукреціяхъ» чувствуютъ себя въ «русской» музыкѣ до нельзя неловко, что и отражается въ каждомъ звукѣ ихъ пѣнія, хотя исправнаго въ чисто-вокальномъ отношеніи.

Г-жа Біанка, опять выступившая передъ петербургской публикою послѣ двухъ-лѣтняго отсутствія, была принята радушно, хотя еще далеко не соотвѣтственно ея достоинствамъ, какъ пѣвица съ громадными средствами и неоспоримымъ артистическимъ призваніемъ для большихъ серьезныхъ ролей. У насъ (какъ и вездѣ впрочемъ) гораздо больше, чѣмъ что-нибудь «серьезное», цѣнятся блестящія филигранныя фіоритурки à la Патти и Фіоретти, хотя бы и сомнительнаго качества.

Въ отдѣленіи новыхъ для Петербурга оперъ, были исполнены (въ качествѣ увертюры) Лезгинка изъ оперы «Демонъ» Б. Шеля (Фитингофа). Вся-

кая музыка съ «кавказскимъ» колоритомъ для насъ всегда невольно отзывается геніальными восточными танцами изъ 4-го акта «Руслана». Впрочемъ въ этой «Лезгинкѣ» изъ оперы «Демонъ» есть нѣкоторая оригинальность, довольно-дикаго свойства. Музыкальнаго интереса тутъ немного, но авторъ засвидѣтельствовалъ свою рѣшительную способность къ колоритной оркестровкѣ, особенно въ восточномъ характерѣ. Опера «Демонъ» (кажется, еще недоконченная) навѣрное представитъ много любопытнаго.

Стиль «Мазепы» брошенъ авторомъ безвозвратно. Это одно уже, сравнительно, большая заслуга.

Арія для сопрано изъ анакреонтической оперы «Торжество Вакха» А. С. Даргомыжскаго, превосходно исполненная г-жею Платоновою, на мой вкусъ была, положительно, интереснѣйшимъ нумеромъ программы. Не зная оперы въ ея цѣломъ, нельзя сказать на сколько то, что мы слышали, подходитъ къ сценѣ,—но прелестные стихи Пушкина «Вино струится, брызжетъ пѣна и розы сыплются кругомъ», выражены тутъ въ милыхъ граціозныхъ, привлекательныхъ звукахъ, какого-то совсѣмъ особаго характера, только отчасти напоминающаго французскій стиль. Тутъ въ самомъ дѣлѣ, особенно отъ нѣжной, прозрачной оркестровки, вѣетъ чѣмъ-то «анакреонтическимъ». Еслибъ не нынѣшное настроеніе публики, такъ безмѣрно-далекое отъ граціозныхъ эллинскихъ миѳовъ, можно было-бы посовѣтовать А. С. Даргомыжскому написать оперу на сюжетъ «Амуръ и Психея». Вышла бы вещь — прелестная. Но, разумѣется, *теперь* отнесутся къ этому *только* съ насмѣшкой (привыкнувъ къ «Прекрасной Еленѣ» и «Орфею» Оффенбаха). Весь трудъ пропадетъ рѣшительно даромъ. Вѣроятно, что въ оперѣ-балетѣ «Торжество Вакха» есть много кое-чего хорошаго; между тѣмъ: какъ приняла это произведеніе московская публика? Да и отъ нашей не того-ли ждать? Требованія теперь совсѣмъ иныя, чѣмъ во времена Керубини. По неволѣ оставить надо въ покоѣ древнюю Грецію съ ея богатѣйшими родниками для всѣхъ искусствъ!

Что сказать о квартетѣ изъ оперы «Майская ночь» П. Сокальскаго? Русскимъ оперныхъ композиторовъ такъ мало, что по настоящему надо чрезвычайно-снисходительно относиться ко всему, что у насъ появляется для русской оперной сцены. Но, помимо этого соображенія (раздѣляемаго *иногда* и публикою петербургскою, которая рукоплесканіями встрѣтила «Наташу» г. Вильбоа), помимо филантропически-національныхъ чувствъ, образчикъ изъ оперы г. Сокальскаго похвальнаго отзыва ни съ какой стороны заслужить не можетъ. Въ немъ нѣтъ:—1) ни капли малороссійскаго элемента въ звукахъ, 2) никакого соотвѣтствія комическому положенію на сценѣ. Тутъ дѣйствуетъ—смѣшной сельскій голова, смѣшная его свояченица, смѣшной винокуръ, хоръ испуганной челяди и шалящихъ парней. Между тѣмъ весь поворотъ музыки—ученически-академическій, совсѣмъ спокойный и холодный. Какія-то обще-абстрактныя сочетанія голосовъ, соло, хора и оркестра. Партія свояченицы, комической старухи, поручена высокому сопрано (!) и преизобилуетъ аристократическими

110

фіоритурами (!). Стиля буффо, который тутъ требовался сюжетомъ, наравнѣ съ колоритомъ украинскимъ—нѣтъ и въ поминѣ. Все это—музыкальнаго драматурга въ г. Сокальскомъ не предвѣщаетъ. Желательно, чтобы другіе нумера оперы выкупили безцвѣтность и ложность этого неудачнаго квартета. Говорятъ, въ другихъ частяхъ оперы есть и комизмъ, и правда, и малороссійскій колоритъ. Услышимъ и узнаемъ! Но не слишкомъ-то вѣрится.

Напротивъ, должно съ полнымъ радушіемъ привѣтствовать оперу И. Аѳанасьева «Амалатъ-Бэкъ», судя по очень удачнымъ татарскимъ танцамъ съ хоромъ, составлявшимъ предпослѣдній № «историческаго» концерта. И тутъ есть опять намеки на Глинкинскую «Лезгинку», отъ этого уже — какъ сказано — уйти никому изъ композиторовъ «Кавказа» нельзя. Восточная плясовая музыка въ своемъ характерѣ нѣсколько однообразна, и если однажды уловлена геніальнымъ композиторомъ вполнѣ удачно, сходство съ нимъ будетъ неизбѣжно. Но у г. Аѳанасьева въ этихъ танцахъ есть много своего, своеобразнаго и весьма хорошаго и по мысли, и по красивой, хотя и не сложной оркестровкѣ. Непонятно отчего бы не ставить эту оперу? Долгаго разучиванія, по несложности стиля, она не потребуетъ, а успѣхъ, — судя по этому нумеру — былъ бы несомнѣнный. Къ таланту публика никогда не остается равнодушной, а талантъ въ г. Аѳанасьевѣ неоспоримъ.

Послѣднимъ нумеромъ концерта былъ финалъ 2-го акта изъ оперы «Дѣти Степей» А. Рубинштейна, исполненный г-жами Біанки и Платоновой, гг. Васильевыми 1-мъ и 2-мъ, Булаховымъ и хоромъ.

Произведенія А. Рубинштейна меня постоянно ставятъ въ тупикъ; я никакъ не могу себѣ объяснить причины: *зачѣмъ* онъ музыку сочиняетъ; мало того—отдаетъ свои оперы на сцену?

Физической невозможности для него въ этомъ, конечно, нѣтъ. Но что за охота къ славѣ «первостепеннаго виртуоза» прибавить титулъ «плохого композитора»? Еще одна странность: А. Рубинштейнъ преподаетъ въ консерваторіи инструментовку и, какъ слышно, очень настаиваетъ на необходимости скромной, у нихъ такъ называемой «экономической» (!) оркестровки. Между тѣмъ, на дѣлѣ, онъ же самъ подаетъ примѣръ оркестра вовсе не экономическаго; напротивъ, шуму и гаму тутъ было вдоволь. Тромбоны трещатъ, бубны звенятъ, чуть-ли не сплошь; пущены въ ходъ даже такіе инструменты, которые надобно *увидѣть*, чтобы догадаться о ихъ присутствіи въ общемъ сумбурѣ. Такъ мнѣ удалось встрѣтить гитариста (!), съ его и вблизи чуть слышнымъ инструментомъ; онъ тоже участвовалъ въ fortissimo этого финала. Опера «Дѣти Степей» выдержала три представленія въ Вѣнѣ и, кажется, *полтора* — въ Москвѣ. Тутъ внѣшнія мѣры недѣйствительны. Послѣдней частью концерта дирижировалъ Э. Направникъ, но ни онъ, ни К. Лядовъ, вызваны публикою не были.

По случаю дня рожденія Государя Императора, концертъ заключился гимномъ «Боже Царя храни».

Композиторъ этого гимна, А. Ѳ. Львовъ, авторъ двухъ русскихъ оперъ («Ундина» и «Староста») имѣетъ полное право претендовать, зачѣмъ онъ не былъ включенъ въ программу оперно-историческаго концерта.

Къ числу «обойденныхъ» могутъ примкнуть также К. П. Вильбоа (авторъ «Параши», игранной въ Петербургѣ и въ Москвѣ) и Ц. А. Кюи (авторъ «Кавказскаго Плѣнника» оперы приготовлявшейся уже къ исполненію).

Извиненіемъ для составителей программы можетъ служить и безъ того уже значительная ея длина. Нельзя же было включить всѣхъ безъ изъятія; концертъ протянулся бы за полночь.

Общаго впечатлѣнія — какъ и ожидать слѣдовало — не вышло никакого. Все распалось на весьма неоднородные куски и кусочки.—Участь всѣхъ большихъ концертовъ, тѣмъ болѣе историческихъ, гдѣ путеводною нитью,—общею связью,—одна хронологія.

Публики собралось много, но, конечно, не столько, какъ въ концертѣ моднаго виртуоза. Да и въ самомъ дѣлѣ, можно ли сравнить историческій обзоръ какой-то «русской» музыки, оркестръ, хоры и артистовъ русской труппы—съ пятнадцатью и больше «салонными» пьесами, исполненными любимымъ виртуозомъ на такомъ богато-разнообразномъ орудіи, какъ фортепіано!! При такой всеобщей анти-логичности, здоровая мысль, хотя бы и крайняя—отрадное явленіе.

Прудонъ—ультра, но—правъ.

Замѣтки противъ замѣтокъ *).

1.

Въ № 87 «Спб. Вѣдом.» музыкальный фельетонистъ, подписавшійся ***, изобличаетъ меня въ *важномъ* будто бы промахѣ по случаю Веберова «Оберона» («Русланъ и Русланисты», статья первая, № 1, стр. 10, столбецъ второй).

Г. *** говоритъ: «въ № 1 газеты «Музыка и Театръ» находимъ, что Мендельсонъ въ своихъ Эльфахъ («Sommernachtstraum») продолжалъ развивать *восточный* элементъ, указанный Веберомъ. Востокъ и Мендельсонъ! Одно простое ихъ сопоставленіе дѣлается забавнымъ!». Сопоставленіе такого элемента «Эльфовъ» Мендельсона съ «восточнымъ» элементомъ въ музыкѣ было бы дѣйствительно очень забавно, еслибъ оно *было*. Но я прошу читателей нашего журнала имѣть терпѣніе перечесть указанныя мною строки мои о Веберовомъ Оберонѣ.

Тамъ есть, во-первыхъ, фраза: «*Востокъ*, съ его капризно-яркими красотами и *Эльфы*, цѣликомъ взятые изъ Шекспирова «Сна въ лѣтнюю ночь». Какое поле для кисти Вебера»: Во-вторыхъ, есть фраза: «Съ этихъ поръ поэзія

*) «Музыка и Театръ», № 3.

Востока усвоилась на оперной сценѣ». Въ третьихъ, есть фраза: «Мендельсонъ въ своихъ «Эльфахъ» только продолжалъ идти по стезѣ, указанной Веберомъ».

Всякій, сколько - нибудь внимательный, читатель убѣдится, что тутъ — «Востокъ» — самъ-по-себѣ, — «Эльфы» тоже сами-по-себѣ. А нелѣпая фраза, мнѣ приписанная, что «Мендельсонъ въ своихъ Эльфахъ продолжалъ развивать *восточный* элементъ, указанный Веберомъ»—въ моемъ текстѣ вовсе не существуетъ. Она изобрѣтена г. ***.

2.

Въ № 14 «Иллюстрированной Газеты» (6 апрѣля 1867 г.) между прочимъ читаемъ:

«Прошлогодняя дѣятельность русской оперной сцены была не блистательна. Новаго, разумѣется, ничего не было; композиторы наши молчатъ; даже Сѣровъ не подарилъ насъ ни чѣмъ (кромѣ *антрактовъ* къ трагедіи графа Толстаго, впрочемъ незамѣчательныхъ)».

Очень жаль, что редакторъ «Иллюстрированной Газеты» В. Р. Зотовъ (статья о русской оперѣ принадлежитъ ему) принимаясь толковать о музыкѣ, не нашелъ ничего «замѣчательнаго» въ антрактахъ трагедіи «Смерть Іоанна Грознаго». При ней, во всѣ представленія, исполнялись увертюра и антракты... *М. И. Глинки*, написанные къ пьесѣ Н. Кукольника «Князь Холмскій». Сѣровъ написалъ къ пьесѣ графа Толстаго (пока) одну только «пѣсенку скомороховъ» и весьма жалѣетъ (кстати сказать), что афиша постоянно гласитъ о такой бездѣлушкѣ. Объ «антрактахъ» на афишѣ ни разу не упоминалось. В. Р. Зотовъ мѣтилъ въ одного, а попалъ въ другаго. Въ дѣлахъ публичнаго приговора не худо быть поосторожнѣе.

3.

Во французскомъ журналѣ, издаваемомъ въ Петербургѣ, подъ заглавіемъ «Courrier russe», въ № отъ 20 марта (1 апрѣля) по случаю концертовъ Рожè говорится о томъ, что Петербургъ обрадовался бы теперь очень появленію у насъ французской труппы. Къ этому г. фельетонистъ (Olaff) прибавляетъ, что со временъ царствованія Екатерины II, наша столица (si je ne me trompe) не имѣла *французской* оперы.

Публика, конечно, легко повѣритъ г. фельетонисту на слово; но передъ людьми, занимающимися исторіей театра и музыки M. Olaff въ своей «исторической» замѣткѣ изобличилъ себя въ довольно-крупномъ незнаніи, котораго не спасетъ и оговорка «Si je ne me trompe».

Въ первое десятилѣтіе нашего вѣка, т. е. при Императорѣ Александрѣ I, въ Петербургѣ была придворная *французская* опера, гдѣ блистала, между прочими, знаменитая пѣвица Phillis-Andrieux, а капельмейстеромъ одно время состоялъ знаменитый Adrien Boieldieu, плѣнявшій тогда весь свѣтъ своимъ «Ка

лифомъ Багдадскимъ». Труппа французской оперы, какъ и французская драматическая труппа, быстро покинули Россію въ 1811 г., вслѣдствіе предстоящей грозной борьбы русскихъ съ Франціей. Въ любой изъ множества біографій Боальдьё можно справиться, что онъ лучшія свои произведенія, начиная съ «Jean de Paris» написалъ по возвращеніи своемъ въ Парижъ, «послѣ службы при петербургскомъ дворѣ». (О составѣ и репертуарѣ тогдашней французской оперы въ Петербургѣ скажемъ подробнѣе,—при другомъ случаѣ).

Напраслина *).

«La calunnia é un venticello...»
D. Basilio.

Передъ читателями моей газеты для меня нѣтъ ни малѣйшей надобности *оправдываться* въ отзывѣ о Глинкѣ сравнительно съ Верстовскимъ («Музыка и Театръ», № 2), отзывѣ, который теперь послужилъ, совсѣмъ безъ моей вины, къ длиннымъ толкамъ и пересудамъ въ журналахъ и въ публикѣ о моихъ будто бы «нападкахъ» (!) на высокій талантъ лучшаго изъ русскихъ композиторовъ, о моемъ будто-бы «посягательствѣ на его славу».

Я повторяю, что для сколько-нибудь внимательныхъ и не злоумышленныхъ читателей моихъ статей, нынѣшнихъ и прошлыхъ, вполнѣ ясно, что во всемъ, что я писалъ о Глинкѣ (а я писалъ не мало), среди моего благоговѣнія къ великимъ сторонамъ его геніальнаго творчества, *нѣтъ рѣшительно ни одной строки* въ томъ смыслѣ, который моимъ строкамъ приписываютъ; я повторяю, что для моихъ читателей вполнѣ ясно, что «мое посягательство на славу великаго соотечественника» (и всѣ благородные коментаріи о психологическихъ мотивахъ этого «посягательства»), исчадіе не совсѣмъ опрятной фантазіи тѣхъ людей, которымъ—по ихъ личнымъ причинамъ—непремѣнно понадобилось набросить на меня сильную тѣнь передъ публикою, если не съ одной, такъ съ другой стороны.

Но такъ какъ рѣчь идетъ о моихъ отзывахъ о Глинкѣ, сравнительно съ Верстовскимъ, то считаю полезнымъ обратить вниманіе моихъ читателей на то обстоятельство, что и самая параллель между Верстовскимъ и Глинкою, между «Аскольдовой могилой» и «Жизнь за Царя» дѣло—въ моихъ строкахъ—далеко не новое; вовсе не «въ первый разъ» явилось это сравненіе на страницахъ моей газеты.

Вотъ что я пять лѣтъ назадъ писалъ въ некрологѣ Верстовскаго:

«Легко доставшіеся водевильные лавры отразились и на всей послѣдующей дѣятельности Верстовскаго. Собственно говоря, изъ сферы «водевиля»,

*) «Музыка и Театръ», № 5.

хотя и очень раздвинутой, и расцвѣченной русскою народностью, Верстовскій никогда не выходилъ... Идеалы оперы безконечно-различны и видоизмѣняются еще безпрерывно, вплоть до нашего времени. Оперный идеалъ Верстовскаго никогда не возвышался надъ тѣмъ родомъ оперы, который появился у нѣмцевъ и носитъ названіе «Singspiel»... Отъ идеала *органически-цѣльнаго*, *сплошнаго*, музыкально-драматическаго произведенія, какъ «Жизнь за Царя» или «Гугеноты»—идеалъ пѣсенной оперы, какъ видите, еще очень далекъ. Между тѣмъ ему одному служила муза Верстовскаго... Въ «Аскольдовой могилѣ» развернулось вполнѣ все дарованіе композитора, призваннаго проложить оперной русской музыкѣ прямой путь къ истинной народности (въ смыслѣ «популярности»). Эта опера, не смотря на бездну слабыхъ сторонъ, на невыдержанность всего въ цѣломъ и на многіе дѣтски-дилетантскіе пріемы, займетъ въ исторіи русскаго искусства одно изъ самыхъ почетныхъ мѣстъ. Замѣчательно, что одинъ только годъ отдѣляетъ появленіе «Аскольдовой могилы» отъ геніальной оперы, которая, съ другихъ совсѣмъ сторонъ, положила прочное, незыблимое основаніе русской музыкальной драмѣ. Осенью 1835 г. въ Москвѣ—«Аскольдова могила», осенью 1836 г. въ Петербургѣ—«Жизнь за Царя». Этотъ синхронизмъ многозначителенъ. Ясно, что тогда и доспѣло время, когда должны были разомъ взойти и расцвѣсть истинно-русскія оперы. Сближеніе по времени очень естественно рождаетъ параллель и въ оцѣнкѣ двухъ произведеній, составившихъ, каждое въ своемъ родѣ, эпоху. Для исключительныхъ почитателей М. И. Глинки самое сопоставленіе этихъ двухъ оперъ покажется мыслью странною (чтобы не сказать больше!) Исключительные поклонники музы Верстовскаго (а такихъ больше нежели глинкистовъ), напротивъ, не сочтутъ этой параллели даже особенно лестною для Верстовскаго и не будутъ неправы, если скажутъ, что въ отношеніи *популярности*, Верстовскій пересиливаетъ Глинку, что *народъ* русскій (посѣщающій театры) особенно въ Москвѣ, гораздо больше знаетъ и больше любитъ «Аскольдову могилу», нежели «Жизнь за Царя» *).

«Тутъ сейчасъ слѣдуетъ оговорить, что произведенія эти, при всей ихъ русскости, принадлежатъ къ совершенно различнымъ, безмѣрно далекимъ другъ отъ друга категоріямъ. *Какъ художникъ, техникъ своего дѣла, Глинка—колоссъ въ сравненіи не съ однимъ Верстовскимъ.* «Жизнь за Царя»—вполнѣ художественное произведеніе, стоящее на общемъ горизонтѣ искусства *выше оперъ Керубини и Мегюля*, быть можетъ, *выше «Фиделіо» Бетховена*, по мѣстной картинности и исключительному выраженію славянизма можетъ быть поставлена наравнѣ со спеціально-германскою оперою, *Веберовымъ «Фрейшюцомъ»* (*превышая его техничгскою разработкою*); «Аскольдова могила» при всѣхъ красотахъ своихъ, въ сравненіи съ первостатейными европейскими операми и *съ*

*) Въ послѣднее время и въ Петербургѣ, и въ Москвѣ «Жизнь за Царя» сдѣлалась оперою вполнѣ народною; пропорція поклонниковъ Верстовскаго и поклонниковъ Глинки не совсѣмъ теперь та, что была *пять лѣтъ назадъ.* Вкусъ и въ массѣ развивается и видоизмѣняется.

операми Глинки—диллетантскій недоносокъ. Но нельзя не согласиться съ почитателями вдохновеній Верстовскаго, что собственно мелодическимъ воображеніемъ онъ, пожалуй, нѣсколько богаче Глинки, что мелодія струится въ немъ посвободнѣе, и что мелодія эта затрогиваетъ такія струны русской души, до которыхъ Глинка не прикасался. Въ Глинкѣ, напримѣръ, почти нѣтъ элемента *русской веселости*, онъ элегикъ по преимуществу. Въ самой «Комаринской» даже (образцовомъ произведеніи по разработкѣ и по оркестровкѣ), въ самомъ даже трепакѣ въ «Жизни за Царя» (пріѣздъ Сабинина) на мой вкусъ нѣтъ той веселой и размашистой удали, которою дышатъ многія мелодіи въ «Аскольдовой могилѣ» (напримѣръ «Заходили чарочки по столику»).

«Въ граціозной женственности Глинка—дивный художникъ, но хоръ затворницъ, въ 3-мъ актѣ «Аскольдовой могилы» (не смотря на довольно мелкую и не русскую форму полонеза), быть можетъ, не менѣе выражаетъ душу русской женщины, нежели мелодіи Антониды, Людмилы и Гориславы. Наконецъ въ роли Торопки-гудочника Верстовскій уловилъ уже элементъ *юмора* въ русскомъ пѣніи. А по серьезности и меланхоличности Глинкиной натуры, комическая жилка русской жизни, столь важная, осталась для него почти чуждою.

«Въ свою очередь, если во время хора «Славься, славься, святая Русь» въ его громадномъ величіи, вспомнить про Надежду и Неизвѣстнаго, то они покажутся такимъ... водевилемъ, что и говорить о Верстовскомъ совѣстно. Покушеніе на веберизмъ въ сценѣ вѣдьмы Вахрамѣевны ни дать ни взять—затѣи маленькихъ ребятъ, когда они хотятъ «большихъ» представлять. Оркестровка Глинки на долго еще останется образцовой въ своей деликатности, органичности и изящной разсчитанности всѣхъ средствъ, наравнѣ съ Керубини и Мендельсономъ. Оркестровка Верстовскаго (большею частью даже не самимъ имъ дѣланная) можетъ служить полезнымъ образцомъ только съ отрицательной стороны. По ней надо учиться, какъ *не должно* оркестровать: тамъ на каждомъ шагу промахи почти невѣроятные» («Иллюстрація» 1862. № 250, 20 декабря).

Не знаю насколько именно я правъ въ этой параллели (гдѣ—окончательный «трибуналъ» для безъапеляціоннаго приговора о вѣрности или невѣрности критической оцѣнки?), но знаю, что и теперь, во 2 № моей газеты, я, въ сущности, *говорю то же самое*, даже еще круче въ отношеніи Верстовскаго, такъ какъ исключаю *всякую возможность* сравнивать его съ Глинкою, *какъ музыканта.* Перевѣсъ же «сценической» способности вовсе другое дѣло. Если, напримѣръ, сказать, что Скрибъ или даже его сотрудники: Bayard, Mélesville—гораздо *ловче* располагаютъ свои сцены, нежели Гёте, значитъ-ли это, что Скрибъ или его помощники выше Гёте??

Вытянуть изъ моей параллели проповѣдываніе нелѣпой «ереси», что Верстовскій *талантливѣе Глинки вообще*, можетъ только какой-нибудь «Д. Базиліо» между фельетонистами. «La calunnia é un venticello...»

Статья въ «Иллюстраціи» съ тѣмъ же моимъ взглядомъ на Верстовскаго,

что и теперь, съ параллелью «Аскольдовой могилы» и «Жизнь за Царя» напечатана въ 1862 году и прошла безслѣдно, никого не возмутила, никого не вооружила.

Теперь—шумъ, скандалъ, «посягательство на славу Глинки» и. т. д.

Что же тутъ съ тѣхъ поръ перемѣнилось?

Въ чемъ же разница «касательно *критическаго вопроса*»?

Разница, конечно, не въ этомъ, и вовсе не о «критическомъ вопросѣ» тутъ рѣчь. Разница въ моемъ личномъ положенiи относительно другихъ, подвизающихся на полѣ музыкальныхъ рецензiй...

Какъ? Неужели тотъ фактъ, что пишущiй музыкальныя критики заявилъ себя, сверхъ того, и композиторомъ, лишаетъ это лицо *компетентности* въ музыкально-критическомъ дѣлѣ, навлекаетъ на него подозрѣнiя въ пристрастiи, въ своекорыстiи, въ самовосхваленiи и т. д. и т. д.?

Ужъ нѣтъ-ли правила, что за музыкально-критическое перо могутъ браться люди только или въ *ожиданiи* выступленiя своего на композиторское поприще, или *послѣ* претерпѣннаго на ономъ *крушенiя* en désespoir de cause? т. е. другими словами,—или кадеты, или инвалиды?

Логика говоритъ, что дѣло должно выходить совсѣмъ *наоборотъ*, что самая сильная служба искусству и критикѣ его и полная компетентность должны быть въ перiодѣ «между кадетомъ и инвалидомъ», а исторiя музыка и музыкальной критики подтверждаетъ логику физическими примѣрами.

Вотъ нѣсколько именъ весьма извѣстныхъ композиторовъ, которые, посреди кипучей художнической дѣятельности, не пренебрѣгали дѣйствiемъ на публику и посредствомъ другаго орудiя, т. е. и посредствомъ *критическаго* пера проводили въ массу свои мысли, идеалы и знанiя: Benedetto *Marcello*, Christoph *Gluck*, Carl Maria von *Weber*, Hector *Berlioz*, Fromenthal *Halévy*, Adolphe *Adam*, Robert *Schumann*, Franz *Liszt*, Richard *Wagner*...

А сколько было и теоретиковъ, и музыкальныхъ «ученыхъ», которые въ свою очередь не боялись выступать и на композиторскомъ поприщѣ!

Mattheson, Vogler, Bernhard Anselm Weber, Gottfried Weber, Reicha, Fetis, Marx...

Многiе изъ этихъ дѣятелей не церемонились печатать прямо и о себѣ и о своихъ произведенiяхъ.

Извѣстны предисловiя Глука къ его операмъ; извѣстно письменное участiе его въ знаменитой полемикѣ (война глукистовъ и пичинистовъ) возбужденной его операми въ Парижѣ.

Листъ прямо и открыто (въ Revue Musicale de Paris) полемизировалъ со своимъ «соперникомъ» по виртуозности, Тальбергомъ (адвокатомъ Тальберга былъ—Фетисъ; Листъ писалъ самъ за себя).

Вагнеръ даже доброю долею своей славы (въ хорошую и въ смѣшную сторону) обязанъ «названiю» своей книжки «Das Kunstwerk der Zukunft», гдѣ высказалъ свои идеалы, очень еще отдаленные и къ современному состоя-

нію искусства не примѣнимые. Въ другомъ своемъ сочиненіи «Oper und Drama» (1852) Вагнеръ, уже авторъ «Ріэнзи», «Моряка», «Тангейзера» и «Лоэнгрина», открыто порицаетъ тогда еще всемогущаго Мейербера и вообще даетъ всей книгѣ преимущественно полемическій тонъ.

Веберъ горячо ратовалъ противъ своего соперника по славѣ, противъ кумира тогдашней публики—счастливца-Россини, но кто же—автора «Фрейшюца», эту идеально-чистую натуру германскаго художника,—осмѣлится обвинять въ зависти?!

Неужели все это болѣе или менѣе грубыя «рекламы»? — Неужели такіе люди, жертвовавшіе осторожностью и благоразуміемъ въ пользу цѣлей болѣе возвышенныхъ, могутъ быть заподозрѣны въ побужденіяхъ мелко-своекорыстныхъ?

Да вѣдь и Шиллеръ писалъ критику на Гётева «Эгмонта», и Шиллера, значитъ, приходится считать «рекламистомъ» въ пользу «своихъ» трагедій. А Гете, первый поэтъ Германіи своего времени, развѣ мало критическихъ статей написалъ?

А Лессингъ?? Кто не соединяетъ съ этимъ великимъ именемъ высшія задачи критическаго дѣла, кто не знаетъ, что Лессингъ создалъ *истинную* критику художества? Но кто же откажетъ этому самому Лессингу въ почетномъ мѣстѣ между первѣйшими драматургами?

По теоріи нашихъ газетъ выйдетъ, что и Лессингъ былъ критикомъ и журналистомъ только *для того*, чтобъ «косвенно» рекламировать въ пользу своихъ драмъ!!

Если-бы въ поэтахъ-критикахъ, композиторахъ-ренцензентахъ господствовалъ одинъ только человѣкоугодливый принципъ: «ôtes-toi de là, que je m'y mette» тогда изъ подъ ихъ пера невыходило бы ни одного *хвалебнаго* отзыва ни о комъ на свѣтѣ. Всѣ, мертвые и живые, соперники и не соперники, бывали бы обруганы безъ исключенія и на поваль. Одни за то, что они слабѣе пищущаго; другіе за то, что сильнѣе.

На дѣлѣ это оказывается — не такъ. Напротивъ: у каждаго изъ этихъ людей—свой идеалъ; другихъ художниковъ, подъ этотъ идеалъ *подходящихъ*, они хвалятъ съ искреннѣйшимъ энтузіазмомъ.

Оттого-то при всѣхъ подобныхъ случаяхъ постыднаго обвиненія въ зависти, въ пристрастіи, въ своекорыстіи, въ «рекламирствѣ»—т. е. шарлатанствѣ, каждый разъ **нарочно умалчивается о тѣхъ горячихъ страницахъ**, гдѣ Веберъ отзывается съ восторгомъ и благовѣніемъ о Моцартѣ,—Берліозъ и Вагнеръ о Глукѣ, Бетховенѣ и Веберѣ,—Листъ о Берліозѣ, Шопенѣ и Вагнерѣ (о своихъ современникахъ и соперникахъ?)

Имѣйте въ виду эти хвалебныя, иногда «диоирамбическія» страницы и—

Теорія «рекламъ» окажется—оружіемъ клеветы.

Да и въ самомъ дѣлѣ кто же, кромѣ художника, можетъ глубоко проникнуть въ самые тайники мысли и ея выраженія въ другомъ, ему симпатич-

номъ художникѣ? Объ этомъ, именно въ такомъ смыслѣ, въ свое время много толковалъ Шуманъ и оспаривать такое убѣжденіе будетъ немножко мудрено.

А что каждый художникъ желаетъ всею жизнію, *словомъ и дѣломъ, дѣломъ и словомъ* служить своему направленію, воевать подъ своимъ знаменемъ, этимъ—и только этимъ—держится искусство и его развитіе...

Да и что за «реклама», если кто самъ за себя пишетъ и *подписываетъ свое имя??*—

Рекламируютъ обыкновенно досужіе журналисты-пріятели, за деньги или... изъ дружбы.

Критическое перо въ рукѣ композитора, очень естественно, приноситъ ему съ практической стороны *вредъ*, а не пользу. Оттого, напр., Мейерберъ, не пренебрегавшій никакими способами «рекламъ», во всю жизнь ни о себѣ, ни о другихъ не напечаталъ ни строчки.

Да и когда бываетъ «самовосхаленіе»? Гдѣ оно, — кромѣ знаменитыхъ «простынь» маэстро Лазарева?

Просмотрите по внимательнѣе предисловія Глука къ его операмъ, брошюры Вагнера, статьи Вебора, Берліоза, Шумана, Листа—нигдѣ не отъищете *ни единой строки*, гдѣ бы эти просвѣщенные артисты *восхваляли* свою дѣятельность, свои произведенія. Они старались только разъяснить, растолковать публикѣ свой взглядъ на искусство, предоставляя всѣмъ и каждому судить на сколько они правы и на сколько—заблуждались.

Наконецъ, *если у насъ въ Россіи* еще не бывало примѣра соединенія въ одномъ лицѣ композитора, котораго оперы на репертуарѣ и—редактора музыкально-критической газеты, то... вѣдь мало-ли чему у насъ еще не было примѣра! (Мнѣ пришелъ на память одинъ фактъ. Когда въ 1861 г. многіе, и я въ томъ числѣ, дѣятельно хлопотали *о публичной оваціи въ честь Глинки*, по случаю 25-лѣтія оперы «Жизнь за Царя», дѣло не состоялось—*за неимѣніемъ примѣровъ* подобной оваціи въ честь композитора!)

Драгоцѣнное правило: подражать примѣру предковъ и не сдвигаться съ мѣста, приводитъ прямо—къ китаизму.

Для искусства: отсутствіе иниціативы—смерть.

Если Бортнянскій, Верстовскій, Глинка, Львовъ и Даргомыжскій не рѣшились выступить на «критическое» поприщѣ—это ихъ личное дѣло, а вовсе не законъ для всѣхъ другихъ.

Гендель, Моцартъ, Гайднъ, Бетховенъ, Керубини, Россини, Оберъ, Мендельсонъ, Мейерберъ не печатали ни критическихъ статей, ни предисловій къ своимъ произведеніямъ. Но можно-ли изъ этого «логически» вывести, что *двойная* писательская дѣятельность, какую встрѣчаемъ въ Марчелло, Глукѣ, Веберѣ, Берліозѣ, Шуманѣ, Листѣ, Вагнерѣ для этихъ художниковъ — *предосудительна?*

Что критическое перо—въ рукѣ не безвѣстнаго композитора—орудіе не совсѣмъ безопасное... для *него самого*, противъ этого тоже спорить нельзя. Но...

волка бояться, такъ и въ лѣсъ не ходить. На Руси—«лѣсовъ» еще много, и волковъ по лѣсамъ—не нѣтъ; только не больно-то они страшны... Нападаютъ всегда съ тылу, а отъ одного прямаго взгляда въ упоръ—разбѣгаются.

Напраслина на меня всклепленная, а теперь, печатно, выведенная на чистую воду (Голосъ, № 122, Спб. Вѣдом. 7 мая), для меня служитъ только доказательствомъ: 1) что у насъ вообще къ критической мысли, *честно* проводимой, еще не выучились *честно относиться*; 2) что нѣкоторые изъ людей, занимающіе въ нашихъ журналахъ роль музыкальныхъ рецензентовъ, къ настоящему дѣлу черезъ-чуръ мало пригодны, за отсутствіемъ главнѣйшаго качества—стремленія къ правдѣ.



Замѣтки противъ замѣтокъ *).

1) Дипломатическое, но напрасное сожалѣніе.

Въ № 151 «Спб. Вѣдомостей» Г. ***, трубя въ тромбонъ славы о славянскомъ концертѣ М. А. Балакирева, и желая при томъ выказать свое безпристрастіе (!), вскользь упоминаетъ и обо мнѣ, въ слѣдующемъ выраженіи:

«Жаль, что славянамъ не удалось познакомиться ни съ однимъ отрывкомъ изъ оперъ г. Сѣрова».

А я скажу такъ:

Мое дѣло въ области музыки—*оперная сцена*, оттого для меня, дѣйствительно, весьма прискорбенъ тотъ фактъ, что по случайности, ни отъ кого не зависящей, Дирекція Императорскихъ Театровъ была лишена возможности дать «Рогнѣду» во время пребыванія въ Петербургѣ славянскихъ гостей (г. Кондратьевъ, въ силу своего контракта съ Дирекціею, не поетъ въ лѣтніе мѣсяцы, считая ихъ съ 1-го Мая; объ «исключеніи» въ пользу кого или чего-либо никто и не отважится его просить, такъ какъ онъ въ этихъ случаяхъ, опираясь на букву контракта, отказывается на-отрѣзъ; «дублюры» ролей у насъ еще не введены постояннымъ правиломъ). Если есть «fatum», то именно—въ случайностяхъ, ни отъ кого не зависящихъ.

О моей же музыкѣ въ «концертахъ»—по принципамъ, которые читателямъ моей газеты довольно-извѣстны, — я мало забочусь, считая что какая-нибудь «пляска дѣвушекъ» или «пляска скомороховъ», еще вовсе не рекомендація для опернаго композитора, а причислиться къ «симфонистамъ» — не имѣю ни малѣйшаго притязанія (отрывки изъ «Рогнѣды» появлялись на афишахъ концертовъ *послѣ* того, что «Юдиѳь» была уже на сценѣ).

Но—съ другой стороны—что знаменитый «*славянскій* умѣлецъ и капельникъ», найдя въ своемъ концертѣ мѣсто для нисколько-не-славянской увер-

*) Музыка и Театръ, № 6.

тюры къ «Ундинѣ» и для фантазіи *венгерца* Листа на *мадьярскія* темы, не заблагоразсудилъ включить въ свою программу хоть какой нибудь лоскутокъ изъ русской оперы современной, не безъ-извѣстной и за-границей (хотя по имени), оперы (какова бы то она ни была) написанной «русскимъ» на «древне-русскій» сюжетъ—это уже на отвѣтственности самого г. Балакирева. Препятствія никакого не было.

М. А. Балакиревъ, видно подумалъ: «будетъ-молъ съ него и театра» (хоть одного Маріинскаго на первый случай). Славянскій капельникъ, видно, уразумѣлъ, что моимъ вещамъ также не мѣсто между произведеніями «*могучей кучки* молодыхъ русскихъ музыкантовъ» (выраженіе В. Стасова) какъ не мѣсто моему имени и въ программахъ «*русскаго*» музыкальнаго общества (въ Петербургѣ). Отношенія къ русскому дѣлу въ обоихъ случаяхъ одинаковы.

Этотъ одинаковый **остракизмъ**, которому я упорно подвергнутъ и въ лагерѣ нѣмецкихъ піанистовъ-концертмейстеровъ, и въ «кучкѣ» музыкальныхъ славянофиловъ, для меня—явленіе знаменательное. Онъ подтверждаетъ во мнѣ довольно-утѣшительное убѣжденіе, что я долженъ имѣть дѣло—прямо съ публикой, а не съ кружками и «кучками».

2) Слонъ и муха.

(Разговоръ съ натуры).

Коломенскій подписчикъ «Спб. Вѣдомостей» (Адвокату). Ну батюшка, что это нынче въ вашихъ любимыхъ «Вѣдомостяхъ» по музыкѣ опять пишутъ, такъ просто хоть не читай! Уши вянутъ!!

Адвокатъ. А что такое?

Коломенскій подп. Да какъ что? Вотъ позвольте, по порядку. Вы знаете, что я чрезвычайно люблю Россію и все русское. Оттого мнѣ, напримѣръ, «Дымъ» Тургенева кажется не дымомъ, а «смрадомъ»; досадно, больно было подъ именемъ такого умнаго автора прочесть такія неприличныя выходки противъ руссофильства—но знаете, вмѣстѣ съ этимъ, не могу и не сознаться, что чуточка правды и тутъ есть-таки, на свой пай. Вы помните, что я не выдержалъ однажды (уже года этому три назадъ) — бухнулъ въ «Спб. вѣдомости» статейку противъ этого зоила музыкальнаго, ратующаго тамъ подъ фирмою «трехъ звѣздочекъ». Не въ терпежъ мнѣ стало: какъ это господинчикъ, который находитъ, что послѣдняя теноровая арія въ «Лучіи» можетъ быть—безъ малѣйшаго грѣха—замѣнена послѣднею аріею Амины изъ Соннамбулы (!), и, слѣдовательно—этимъ самымъ воочію доказываетъ въ себѣ отсутствіе слуха, вкуса и разумѣнія, — вдругъ съ презабавною важностью, диктаторски провозглашаетъ, что «Русланъ» Глинки — первѣйшая опера въ мірѣ! Точно вотъ тотчасъ всѣ ему такъ и повѣрили! «Александръ Македонскій, конечно, герой—но зачѣмъ же стулья-то ломать!», — помилуйте!... Пушкина, я

очень цѣню, но какъ вдругъ мнѣ начнутъ говорить, что онъ выше всѣхъ поэтовъ въ мірѣ, что и Шиллеръ, и Гете, и Байронъ ему и въ подметки не годятся, воля ваша! Какъ на кого! Иной разъ это разсмѣшитъ, а иной разъ и взбѣситъ, не смотря на весь патріотизмъ

Адвокатъ (рѣзко и нетерпѣливо). Ну-съ нельзя-ли къ дѣлу. Это ужъ старая исторія.

Колом. подп. (не торопясь). Вотъ позвольте. До всего дойдемъ по порядку. Разумѣется, что такому господину все, что пишутъ противъ него—доставляетъ крайнее удовольствіе. Онъ, вѣдь, только и добивался, чтобы на него обратили вниманіе. Разумѣется, и моя выходка еще больше раздразнила его лай. Онъ облаялъ, послѣ, и «Вильгельма Телля», и «Севильскаго Цирульника», и «Донъ-Жуана».

Адвокатъ (съ нетерпѣніемъ, пожимая плечами). Ахъ, какъ это все старо!...

Коломен. подп. То есть, что это старо, Россини и Моцартъ?! Ваши новые—по вашему лучше пожалуй?... Кто же это?...

Адвокатъ (улыбаясь). Вы меня совсѣмъ не поняли, я говорилъ—что стары эти нападки на г. *** за его мнѣнія о всесвѣтныхъ знаменитостяхъ. Нѣтъ-ли у васъ чего-нибудь по-новѣе, чѣмъ онъ васъ раздражаетъ?

Коломен. подп. Да вотъ, позвольте же,—все по порядку. Кромѣ Глинки, у музыкальныхъ рецензентовъ «Спб. Вѣдомостей» (ихъ тамъ, кажется, цѣлая компанія) явилось теперь другое свѣтило, завелся новый кумиръ—нѣкто, Балакиревъ.

Адвокатъ (горячо). Отчего же «свѣтило» и «кумиръ»? — Они просто отдаютъ ему должную справедливость. Нельзя же не хвалить того, кто похвалъ вполнѣ заслуживаетъ. Балакиревъ — громадный талантъ, и притомъ талантъ нашъ родной, вполнѣ-русскій. Какъ же тутъ не радоваться, какъ же не приходить въ самый искренный восторгъ? Дѣло передъ нами на лицо, а мы молчать что-ли должны?

Колом. подп. Кто говоритъ, что молчать, да только зачѣмъ же такъ.... кричать, ораторствовать, не находить предѣловъ своимъ краснорѣчивымъ возгласамъ, упрекать даже русскій языкъ въ бѣдности хвалебныхъ выраженій для высказыванія всѣхъ великихъ волшебныхъ красотъ музыки г. Балакирева и громадности его подвиговъ, какъ дирижера — ? Воля ваша, а мнѣ все это смѣшно и больше ничего! Вѣдь бранить и хвалить въ газетахъ все на свѣтѣ можно, была бы охота да позволеніе г. редактора. Бумага все терпитъ, а публика наша, кажется, еще терпѣливѣе самой бумаги... Но «надо и честь знать» (какъ кто-то сказалъ недавно по случаю концерта-монстра г. Кологривова).

Адвокатъ. Такъ что-жъ, по вашему, надо такъ писать критику, какъ пишетъ г. Ростиславъ въ «Голосѣ». Провозгласить, что съ «Рогнѣды» начинается новая эра, а потомъ доказывать публикѣ, что «Юдиѳь» и «Рогнѣда»

могли быть даны только потому, что *поправлены* капельмейстеромъ Лядовымъ—? Это что-ли критика?

Коломен. подп. Кто-жъ вамъ говоритъ, помилуйте?! И жалка и смѣшна вся эта исторія! Надо вамъ знать, что я вовсе не приверженецъ «Рогнѣды» и всего, что пишетъ Г. Сѣровъ нотами и буквами. Я знаете, стою за *мелодію*, за *вдохновеніе*, а этого-то я и не нахожу въ музыкѣ сего господина. Какая тутъ «новая эра!!» — Въ критикѣ я тоже не допускаю, ни подъ какимъ видомъ—ни запальчивости, ни самохвальства, оттого критики г. Сѣрова и не читалъ, и не читаю. Да вамъ ужъ довольно, что будучи композиторомъ, онъ вдругъ самъ свою «газету» открылъ! Это уже его славно рекомендуетъ! Но что касается до г. Ростислава,—я на него давно уже рукой махнулъ. У меня, вотъ изволите видѣть, одно главное требованіе: чтобы у человѣка, пишущаго были свои убѣжденія. Какъ только онъ себѣ противорѣчитъ—это выходитъ по моему: «плюсъ на минусъ», то есть самъ себя уничтожаетъ. Я даже рѣшительно не понимаю, какъ это пишущій для публики господинъ самъ долгъ *старается* именно передъ публикою лишить свои мнѣнія и послѣдняго вѣса!... Ну, да что объ немъ! Дѣло отпѣтое. Оттого-то я и негодую, что нѣтъ у насъ честныхъ музыкальныхъ рецензентовъ.

Адвокатъ (горячо). Однако г-на *** вы, я полагаю, не поставите въ число нечестныхъ! Онъ всегда говоритъ по своему убѣжденію, пишетъ какъ думаетъ, — выражается подъ часъ зло и рѣзко, многихъ — въ томъ числѣ и васъ—раздражаетъ, это правда—но *всегда* въ состояніи *доказать* свой приговоръ, подтвердить его фактическими доводами. Противорѣчій вы въ немъ не отъищете и днемъ съ огнемъ.

Колом. подп. Когда-бъ-то такъ! Можно было бы, подумавъ хорошенько, вникнувъ въ дѣло, иногда съ нимъ и согласиться, не смотря на всю непріятную рѣзкость и парадоксальность взглядовъ. Напротивъ: именно *доказательности-то* я въ немъ никакой и не нахожу. Я, вотъ сейчасъ, упоминалъ объ его выходкѣ о финальныхъ аріяхъ изъ «Лючіи» и «Сонnамбулы». Повторяю и передъ вами, что изъ этого отзыва г. *** видно только: 1) что онъ врядъ-ли слышалъ тѣ аріи, о которыхъ идетъ рѣчь, потому-что — какъ всѣмъ на свѣтѣ извѣстно—арія Эдгара (ни въ Adagio, ни въ кабалеттѣ) *ни мальйше не похожа* на финальную арію «Соннамбулы». Въ каждой изъ нихъ есть свой характеръ, даже очень и очень идущій къ данной ситуаціи, и обмѣнятся этими звуками персонажи ни въ какомъ случаѣ *не могутъ*, кромѣ какой нибудь пародіи, въ родѣ «Таинственной волынки», что даютъ на нѣмецкой сценѣ. Что же такое проповѣдуетъ вашъ ***? Или онъ рѣшился морочить добрыхъ людей?— Гдѣ же тутъ фактическіе доводы?—Помилуйте!!

Адвокатъ. Ну, это онъ, быть можетъ, погорячился въ своемъ порывѣ противъ итальянскихъ пошлостей,—въ самомъ дѣлѣ невыносимыхъ.

Колом. подп. Да какъ-же «горячиться», когда именно онъ это говоритъ въ статьѣ, которая должна была служить для публики изложеніемъ его главныхъ

убѣжденій, его «profession de foi», — и компасомъ для слѣдующихъ его рецензій? Нѣтъ-съ, вы меня извините, а я это просто—нахальствомъ называю, насмѣшкой надъ читателями. До «честности» критической тутъ куда еще далеко. Да и въ другихъ случаяхъ, въ сотнѣ случаевъ, онъ сильненько именно противъ «честности-то» свихнулся.

Адвокатъ. Укажите, пожалуйста, хоть одинъ такой случай.

Колом. подп. Да вотъ хоть бы на счетъ той же «Рогнѣды».—Если Вамъ угодно повременить минутку, я Васъ документально удостовѣрю въ прямомъ противорѣчіи г. *** своимъ собственнымъ словамъ. (Идетъ, роется въ своихъ бумагахъ и приноситъ старые №№ «Спб. Вѣдом.»). У меня «фактики» припасены, про всякій случай. Вотъ прослушайте или взгляните. Вотъ большая рецензія г. *** о «Рогнѣдѣ» («Спб. Вѣд.» 6 Ноября 1865 г. № 292). Вотъ на стр. 1 (Фельетонъ, столбецъ 5) г. *** ратуетъ противъ плана этой оперы въ такихъ выраженіяхъ: «Авторъ могъ бы перемѣнить порядокъ дѣйствій и опера отъ этого не проиграла бы. Но, можетъ быть, эти дѣйствія необходимы для поясненія и развитія характеровъ дѣйствующихъ лицъ?—Вовсе нѣтъ. Къ чему служитъ сцена у колдуньи, сцена жертвоприношенія, съ лицами, которыя опять ужъ больше не являются? Второе дѣйствіе поясняетъ, что князь сердитъ и въ сердцахъ двигаетъ столами; *третье* (слушайте, слушайте!),—что у *князя есть четыре лошади, нѣсколько чудесныхъ собакъ — и только»*. Кажется категорически сказано, что 3-й актъ «Рогнѣды» чепуха ни *къ чему* не ведущая, *кромѣ* выставки лошадей и собакъ?—Такъ или нѣтъ?

Теперь прислушайте: «Въ третьемъ дѣйствіи *музыкальная задача изъ самыхъ удачныхъ: сопоставленіе языческаго разгула съ христіанскихъ смиреніемъ*, но выполнена она самымъ неудачнымъ образомъ» и т. д.

Мнѣ, повторяю, никакого дѣла нѣтъ, какого г. *** мнѣнія о «Рогнѣдѣ», которую я и самъ терпѣть не могу. Но представимте себѣ, что мы съ вами ни разу не слыхали этой оперы и первое понятіе объ ней почерпаемъ *только* изъ этого самаго фельетона г. ***. Все же мы въ правѣ сказать ему: Э, братъ, что-то тутъ у тебя неладно! Если въ 3-мъ актѣ есть такая мысль, какъ «сопоставленіе языческаго разгула съ христіанскимъ смиреніемъ» и ты самъ говоришь объ этой задачѣ, значитъ узналъ ее, хоть изъ либретто—то какъ бы она неудачна ни была выполнена съ музыкальной стороны, все же въ планѣ оперы для 3-го акта выйдетъ кое-что, *окромѣ* выставки княжихъ собакъ и лошадей? Это говоритъ прямая логика. И, значитъ, или на страницѣ 1, или на стр. 2 ты напечаталъ—*неправду*, значитъ и весь фельетонъ годился только—для обморочиванія публики и для изліянія твоихъ «личныхъ чувствій». Такъ или нѣтъ?

А когда кто-то, въ какой-то газеткѣ (смотритъ въ принесенные имъ №№ Вѣдом.), да, именно въ «Русской сценѣ»—обличилъ г. *** въ этой самой неправдивости, онъ, — не зная какъ вывернуться—обозвалъ обличителя — Загорѣцкимъ! («Спб. Вѣд.» 13 Января 1866 г. № 14. Фельетонъ, стр. 2, столбецъ 3).

И вы, послѣ этого, хотите, чтобы я вѣрилъ въ честность такого «шутника»?— Ни въ жизнь, батюшка, ни въ жизнь! Ничего тутъ и общаго съ честностью нѣтъ. Это все—гаерство,—пристрастіе и кумовство.

Адвокатъ. Нѣтъ! я не согласенъ! я все на своемъ стою. Г. *** полонъ антипатіи къ нѣкоторымъ,—это правда; симпатіи къ другимъ, и это правда; оттого онъ увлекается, но въ существѣ дѣла онъ—натура честная и критикъ съ большимъ толкомъ, знаніемъ и тактомъ.

Колом. подп. Ой, батюшка, пощадите! Насмѣшите меня до истерики! Гдѣ же вы въ этомъ господинчикѣ находите и толкъ, и тактъ??—Въ чемъ это все проявляется?—Ужъ не говоримъ о литературномъ приличіи. Это у насъ вообще, и у него въ особенности — въ полномъ отсутствіи; когда онъ полемизируетъ, то такъ смѣшно горячится и ругается, что у него пропадаетъ и та небольшая доля остроумія, которая иногда дѣлаетъ забавными его болѣе холодныя выходки. Порывы безсильной злобы притупляютъ въ немъ ту иголочку, которой онъ изрѣдко можетъ кольнуть несовсѣмъ невпопадъ, когда дѣйствуетъ... поспокойнѣе. А на счетъ его музыкальныхъ знаній, мнѣній—скажу вамъ: я ужъ и пересталъ вникать въ его статьи, такъ онѣ безтолковы. По моему онъ, напримѣръ, *о мелодіи*, *о мелодичности*, *о мелодическомъ вдохновеніи*, не имѣетъ ни малѣйшаго понятія. То есть—ни малѣйшаго! Я только не могу все это хорошенько разъяснить ни себѣ, ни другимъ, такъ какъ технически къ этому не подготовленъ, но чувствую глубоко, что я правъ. Быть можетъ, когда-нибудь и люди больше меня въ этомъ дѣлѣ смыслящіе будутъ на моей сторонѣ и произнесутъ надъ вашимъ г. *** подобающій приговоръ.

Адвокатъ. Ну, ему и теперь порядочно достается съ разныхъ сторонъ.

Колом. подп. Мало достается, я вамъ скажу, мало достается, когда онъ все еще такъ харахорится. Вотъ, напримѣръ, безпрестанно печатаетъ, что г. Балакиревъ, какъ дирижеръ, верхъ геніальности, равняется только развѣ что Вагнеру и Берліозу...

Адвокатъ. Нѣть-съ, извините, онъ именно оправдывался недавно, что Балакирева никогда не сравнивалъ ни съ Вагнеромъ, ни съ Берліозомъ.

Колом. подп. Да, да помню, еще при этомъ изволилъ высказать, что «старожиламъ» на счетъ геніальной дирижировки Берліоза совсѣмъ не вѣритъ!—Это съ его стороны также остроумно и логично, какъ сказать, напримѣръ, что Рубини—плохо пѣлъ, такъ какъ онъ, г. ***, то-есть, пѣнія Рубини не слыхивалъ!—Все, значитъ надо слышать *своими* ушами, видѣть *своими* глазами. Тогда вѣдь придется усумниться: ужъ есть-ли полно на свѣтѣ—какая-то тамъ, Америка! Можетъ быть это только такъ въ газетахъ пишутъ. Эдакъ, батюшка, придется намъ проститься и съ исторіей, и съ географіей; все это науки выйдутъ *вздорныя*. Чего самъ не слыхалъ, того и не было, чего самъ не видалъ, того и на свѣтѣ нѣтъ! Митрофанушкина логика, достойная г. ***!

Адвокатъ. Однако, все-жъ таки съ Берліозомъ и Вагнеромъ онъ Бала-

кирева никогда не сравнивалъ, хотя, конечно, ставитъ его, какъ дирижера, очень высоко и совершенно справедливо.

Колом. подп. Позвольте, позвольте. Да онъ на дѣлѣ, именно послѣ своего *оправдыванія* (!), все-таки поставилъ Балакирева рядышкомъ съ Вагнеромъ...

Адвокатъ (горячо). Никогда этого не было! Неправда!

(Входитъ знакомый обоимъ разговаривающимъ Мировой Судья).

Мир. Судья. Что это вы такъ горячитесь о Вагнерѣ?—Это немножко и по моей части. Въ чемъ споръ, нельзя-ли узнать?

Адвокатъ (въ то время, какъ Коломенскій подписчикъ роется въ своихъ газетахъ, чтобы отыскать желаемый №). Да мы почти что и не спорили въ эту минуту. Рѣчь шла о рецензентѣ «Спб. Вѣд.» г. ***, который чрезвычайно хвалитъ Балакирева, какъ композитора и какъ дирижера. И невозможно не быть на его сторонѣ въ этомъ случаѣ. Геніальность Балакирева, отъ которой вся Прага въ восторгѣ, не подлежитъ никакому сомнѣнію.

Колом. подп. А вотъ! Нашелъ! Evreka! (показывая № «Спб. Вѣдом.). Вотъ—corpus delicti! (Мир. Судьѣ, крѣпко пожимая его руку). А вы, батенька, какъ нельзя больше кстати. Вы — человѣкъ по музыкѣ свѣдущій, компетентный, сверхъ того—по званію своему, юристъ, блюститель справедливости, да и по всѣмъ частямъ читали, видали и знаете побольше нашего,—я сошлюсь на васъ, человѣка съ европейскимъ образованіемъ, и какъ вы постановите, такъ оно пусть и будетъ. Прекращаю всякій споръ, хотя бы самому съ носомъ пришлось остаться.

Мир. Судья (улыбаясь). Да въ чемъ же дѣло? Что такое вы мнѣ рѣшать предоставляете?—Г. Адвокатъ пояснилъ, что и спору нѣтъ,—что рѣчь идетъ о чемъ-то доказанномъ, о какой-то «аксіомѣ».

Колом. подп. Ну, нѣтъ, батюшка, не совсѣмъ-то объ аксіомѣ. Я вотъ, все время стараюсь убѣдить г. Адвоката, что такого рода *преувеличенія*, то въ одну, то въ другую сторону, какія встрѣчаемъ въ «Спб. Вѣдомостяхъ» въ «Музыкальныхъ замѣткахъ» нѣкоего г. ***, имѣютъ свойство крѣпко надоѣдать, а подъ-часъ и возмущать хоть кого угодно! Почему же и не похвалить, почему же и не побранить! Нѣтъ! у насъ или превозносятъ выше облака ходячаго, или постараются въ грязь втоптать. Рѣшительно всякая мѣра потеряна. Вотъ взгляните, или прослушайте и судите. (Читаетъ «Спб. Вѣд.» № 136 нынѣшняго года)

«Исполненіемъ Faust-ouverture г. Балакиревъ воскресилъ исполненіе этой увертюры Вагнеромъ, въ бытность его здѣсь, (;) такое же сочное, колоритное и вмѣстѣ съ тѣмъ тонкое исполненіе». Балакиревъ и—Вагнеръ!! Вотъ и судите.

Мир. Судья. Позвольте мнѣ поближе самому познакомиться съ этимъ «Corpus delicti», какъ вы называете (беретъ № 136 и внимательно, про себя, читаетъ весь фельетонъ)... Ну да! и эта статья, какъ и другія его же. Новаго для меня тутъ ничего нѣтъ. М. А. Балакирева я довольно хорошо знаю. Это замѣчательный талантъ.

Адвокатъ. Я полагаю! (Колом. подписч.). Вотъ видите! объ этомъ не спорятъ!

Мир. Судья. Это несомнѣнно. За одинъ «Сборникъ русскихъ пѣсенъ», недавно изданный, Балакиревъ стоитъ чрезвычайнаго уваженія. И дирижерство его въ Прагѣ, ознакомленіе Чеховъ съ такою оперою какъ «Русланъ» дѣло отлично хорошее (хотя тутъ ужъ многое и пораздуто усердными благопріятелями). Все это—въ самомъ дѣлѣ заслуги весьма почтенныя. Но мнѣ искренно жаль Балакирева! Изъ него врядъ-ли что крупное выйдетъ.

Адвокатъ (запальчиво). Это почему такъ вы думаете?

Мир. Судья. А потому что ему, въ его молодые годы, еще надобно многому поучиться прилежно, пообразовать себя. Онъ мало что знаетъ, кромѣ музыки. Мало читалъ. (Я сужу на основаніи его музыки, напримѣръ, къ «Королю Лиру». Ему нельзя было еще и трогать такой сюжетъ). Между тѣмъ компанія хвалителей, которая его окружаетъ, окончательно его съ толку собьетъ, Я близко знаю все это хозяйство, всѣхъ этихъ «кумовьевъ», всѣхъ этихъ «организаторовъ» овацій и пражскихъ успѣховъ. Тутъ есть «закулисные» дѣятели, для которыхъ Балакиревъ, можетъ быть, только—орудіе.

Адвокатъ. Что за намеки темные на то, чего не вѣдаетъ никто! — Это ужъ нѣчто вродѣ Ростислава.

Мир. Судья. Вернемтесь къ фактамъ, если вамъ угодно. Не знаю будутъ ли факты для васъ пріятнѣе «намековъ». Въ концертѣ г. Кологривова я не былъ, такъ какъ чрезвычайно рѣдко бываю въ концертахъ вообще, программа на этотъ разъ была неособенно интересна и, сверхъ того, не-художественная цѣль этого концерта-монстра чудовищно бросалась въ глаза. И такъ— я тамъ не былъ, но достовѣрно знаю, что увертюра Вагнера шла не только что не превосходно, но довольно плохо, какъ то лубочно, гораздо съ меньшими оттѣнками, чѣмъ даже въ симфоническомъ концертѣ дирекціи. А что г. Балакиревъ не понялъ смысла увертюры, которой продерижировалъ, я вамъ тотчасъ докажу тѣмъ самымъ «фельетономъ», о которомъ у насъ рѣчь идетъ. Вы г. Адвокатъ, спорить не будете, что между дѣятельностью г. Балакирева и музык. замѣтками г. ***, существуетъ полнѣйшая солидарность. Что любитъ и знаетъ г. Балакиревъ, о томъ пишетъ г. ***. Чего не знаетъ г. ***, того навѣрно не знаетъ и г. Балакиревъ, взглядъ г. *** на музыку есть взглядъ г. Балакирева и т. д.

Адвокатъ (улыбаясь). То есть хоть не совсѣмъ такъ, но это близко къ дѣлу. Они дѣйствительно постоянно дѣлятся впечатлѣніями и мыслями.

Мир. Судья. Ну-съ прекрасно. Въ своемъ разборѣ увертюры къ «Фаусту» г. *** вторую тему называетъ нѣжною, излишне (?) нѣмецко-сентиментальною, но «извиняетъ» эту «излишнюю» сентиментальность тѣмъ, что и *Маргарита была дочь Германіи*. Далѣе говоритъ въ этомъ же разборѣ: «слушатель проникается до глубины души всей трагичностью судбы *Маргариты*» (№ 136 стр. 1 фельет. столб. 6). Тутъ г. *** жестоко попался. Дѣло въ томъ что Вагнеръ

самъ выставилъ поэтическую задачу этой увертюры на ея заглавномъ листѣ (6 строкъ изъ второй бесѣдѣ Фауста съ Мефитофелемъ. Въ этой задачѣ — т. е. внутренней борьбы Фауста съ самимъ собою, разжигаемой, послѣ, демономъ еще и помину нѣтъ о гораздо позднѣйшемъ эпизодѣ «Гретхенъ». Мало того—есть на свѣтѣ цѣлая брошюра о смыслѣ и значеніи этой «Eine Faust Ouverture», брошюра, написанная пріятелемъ самого Вагнера—Бюловымъ, гдѣ онъ всѣми силами (разумѣется, по идеямъ Вагнера) старается втолковать истинный смыслъ этой музыки именно гг. дирижерамъ, старается отстранить отъ этого симфоническаго произведенія характеръ увертюры ко всей 1-й части Фауста, съ Гретхенъ, съ вѣдьмами, со сценою въ церкви и т. д. По толкованію Бюлова (т. е. и самого автора увертюры) это — лирическій порывъ, вызванный тѣми стихами Гете, которые выставлены эпиграфомъ къ увертюрѣ:

«Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen»; и т. д.

Упомянуть тутъ именно о «Маргаритѣ» значило: низвести эту увертюру на степень обыкновенныхъ «театральныхъ» увертюръ къ драматической поэмѣ Гете, значило, не понять ни іоты изъ Вагнеровскихъ намѣреній, — значило, наконецъ: обличить себя въ этомъ случаѣ—полнымъ невѣждою. Если г. *** *не зналъ* содержанія увертюры, то могъ ли знать его — г. Балакиревъ? Не зная настоящаго глубокаго смысла этой глубокой музыки, *можно ли было* воскресить въ ней исполненіе подъ дирижерствомъ самого автора? Геніальный авторъ и капельмейстеръ, своимъ волшебнымъ вліяніемъ на оркестръ, влагалъ въ каждый инструментъ именно ту «декламацію», которой требовала мысль данной, имъ самимъ же—имъ, Вагнеромъ—созданной фразы! И вдругъ довольно хорошій, но еще не довольно опытный дирижеръ, русскій, чуждый германскаго языка и германской поэзіи, не знающій (какъ мы видѣли) и перваго слова изъ содержанія этой симфонической поэмы на тему Гете — продирижировалъ ею будто-бы *точно также*, какъ самъ Рихардъ Вагнеръ, одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ мыслителей въ области музыки, послѣ Баха и Бетховена!!!—Есль-бъ г. *** зналъ на сколько высоко онъ хватилъ противъ настоящаго тона, онъ, какъ музыкантъ, устыдился бы своей «фальши» и не напечаталъ бы этихъ несчастныхъ строкъ о «воскрешеніи» Вагнеровскаго исполненія — г. Балакиревымъ.

Адвокатъ. Ну, вы придираетесь, однако, къ мелочамъ. Онъ просто похвалить хотѣлъ! Нельзя же взвѣшивать по градусамъ каждое слово!

Мир. Судья. Какъ нельзя? Напротивъ должно; это и есть обязанность истинной критики, а валять хвалебные отзывы «съ плеча» это можно и безъ всякаго знанія дѣла. На это мастеръ бывалъ въ старину и Ѳадей Булгаринъ: и онъ пускался въ музыкальные диѳирамбы, по случаю Віардо-Гарсіи и фельетоновъ Ростислава.

111*

Колом. подп. (Адвокату). Ну что, не правъ я былъ на счетъ «преувеличеній», не правъ ли я былъ сказавши, что у гг. музыкальныхъ рецензентовъ Спб. Вѣдомостей потеряна всякая мѣра?

Мир. Судья (Колом. подп.). Я совершенно подтверждаю ваши слова: «потеряна всякая мѣра». Позвольте мнѣ только добавить къ нимъ маленькій коментарій.—

Я убѣдился, что въ критикѣ, въ сужденіяхъ о предметахъ искусства, есть очень важный законъ, о которомъ, къ сожалѣнію, слишкомъ рѣдко вспоминаютъ, отъ того и впадаютъ въ ошибки болѣе или менѣе забавныя или жалкія. Законъ этотъ, которому и имени еще не найдено, я поясняю вамъ нагляднымъ примѣромъ. Вотъ изъ вашихъ оконъ видна церковь Покрова. Держите свою руку близко къ глазамъ своимъ—вотъ вы совсѣмъ и закрыли—для себя—все зданіе. Но слѣдуетъ ли изъ этого, что и мы вотъ, съ г. Адвокатомъ, тоже перестали видѣть эту церковь или слѣдуетъ ли, что ваша рука — больше этой церкви?

Колом. подп. Браво! Не думаю, чтобы противъ этого кто нибудь могъ возражать и вполнѣ понимаю куда вы клоните.

Мир. Судья (продолжая). Вотъ на такомъ-то основаніи, вслѣдствіе оптическихъ законовъ, законовъ переспективы, *муха*, которая передъ нашимъ носомъ ползетъ по стеклу, можетъ заслонить собою *слона*, который отъ насъ въ полу-верстѣ, напримѣръ. Объявите во всеуслышаніе, что *муха равна слону*,— вѣдь васъ сочтутъ за помѣшаннаго. Очень понятно, что для г. *** Балакиревъ несравненно *ближе*, чѣмъ Вагнеръ. Вотъ онъ ихъ и приравнялъ одного къ другому, позабывъ, что другіе-то не поддадутся оптической иллюзіи и что онъ только смѣхъ произведетъ, сдѣлавъ слона изъ мухи.

Адвокатъ (съ досадою). Сравненіе не доказательство!

Честность Редакціи „С.-Петербургскихъ Вѣдомостей“ *).

Полнѣйшая безконтрольность нашей журнальной прессы по музыкально-критическимъ дѣламъ и совершенное равнодушіе нашей публики къ этого рода вопросамъ даютъ, въ этой области, возможность каждому лицу, нѣсколько безцеремонному, въ отношеніи принциповъ правды и совѣстливости, обвиноватить въ любой газетѣ другое лицо, прямо наперекоръ истинѣ. Мало того, по «индеферентности» гг. редакторовъ, лицо оклеветованное лишается способа оправдаться, не смотря на всѣ предоставленные къ тому закономъ правà.

Вотъ, въ своемъ родѣ курьозный случай.

*) «Музыка и Театръ», № 15.

Мѣсяца полтора назадъ я послалъ къ редактору С.-Петербургскихъ Вѣдомостей (вслѣдствіе личнаго съ нимъ объясненія и при особой запискѣ) слѣдующую замѣтку:

Одна изъ моихъ «галлюцинацій».

Въ моемъ письмѣ къ редактору С.-Петербургскихъ Вѣдомостей (1867, № 309), въ примѣръ *несерьезности* музыкальной критики въ фельетонѣ г. ***, *я*, между прочимъ, уличалъ его, что онъ сбивается на счетъ *хронологіи* замѣчательнѣйшихъ въ свѣтѣ оперъ.

Такъ—говорилъ я—г. *** *однажды* напечаталъ что Россини въ своемъ В. Теллѣ (1829) значительно перемѣнилъ свой стиль *вслѣдствіе* Мейербера «Роберта» (1831).

Г. *** въ полной увѣренности, что никто изъ публики въ *контролированіе* нашей съ нимъ полемики вдаваться не будетъ,—въ «оправданіе свое» приводитъ свою фразу изъ № 284 С.-Петербургскихъ Вѣдомостей *1864 г.*, гдѣ говорится о вліяніи на Россини оперы Обера «Нѣмая» и—ни словечка «о Робертѣ».

Указаннаго мною промаха въ *этой* статьѣ, разумѣется, *нѣтъ*, и г. ***, торжествуя что меня же уличилъ въ «галлюцинаціи» (или—*во лжи*) прибавляетъ: «*замѣчу скромно*, что «Нѣмая»—не «Робертъ», а 1827 г. (годъ постановки «Нѣмой») — не 1831 г. Впрочемъ мы ужь видѣли, что въ *наукѣ цифръ* (?) почтенный редакторъ слабъ... Но если г. Сѣровъ освободится отъ галлюцинацій, въ какомъ свѣтѣ тогда предстанетъ «гражданинъ и публицистъ?»

Вотъ, значитъ, со стороны г. *** дѣло кончено; онъ — *правъ*, а я сдѣлалъ на него «ложный доносъ» публикѣ, самъ спутавшись въ цифрахъ.

Между тѣмъ—(прошу вниманія!)—я вовсе не фразу его въ № 284 С.-Петербургскихъ Вѣдомостей 1864 г. разумѣлъ, а совсѣмъ *другую*, которую здѣсь и привожу отъ слова до слова:

«Успѣхъ ихъ (французскихъ оперъ Мейербера) въ Парижѣ, а затѣмъ и во всей остальной Европѣ былъ такъ великъ, что и любимецъ публики—*Россини, найдя въ Мейерберѣ опаснаго соперника, значительно измѣнилъ въ В. Теллѣ свою обычную манеру,* а вслѣдъ затѣмъ замолкъ».

Это напечатано въ статьѣ г. *** «*Музыкальная дѣятельность Мейербера*» *С.-Петербургскія Вѣдомости 1864 г., № 98.* (Фельетонъ, стран. 1, столбецъ 3, строки начиная отъ 29 сверху).

Чтобы вновь обвинить меня, г. *** обязанъ теперь доказать, что приводимыхъ мною его строчекъ въ № 98, 1864 г. *вовсе не находится*, или же, что 1831 г., въ видѣ исключенія, случился *раньше* 1829.—Я увѣренъ, впрочемъ, что г. *** и въ этомъ не затруднится.

Эта замѣтка моя («одна изъ моихъ галлюцинацій») въ С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ *напечатана не была.*

Г. ***, какъ я и ожидалъ,—«не затруднился». Онъ просто не допустилъ своего редактора справиться въ своей же газетѣ (№ 98, 1864 г.) и убѣдилъ его мнѣ же *отвѣтить*, что въ моей замѣткѣ приведенныя мною строки изъ статьи г. *** *неточны*. (Въ чемъ неточность,—не объяснено).

Приглашаю желающихъ удостовѣриться въ этой *неточности* (?), заглянувъ въ № 98 С.-Петербургскихъ Вѣдомостей 1864 года и затѣмъ — оставляю это дѣльцо на совѣсти г. *** и В. Ѳ. Корша.

Замѣтка о „Робертѣ“ *).

О новой пѣвицѣ въ русской оперной труппѣ—г-жѣ Соловьевой—скажемъ въ обзорѣ всѣхъ дебютовъ на Маріинской сценѣ. А теперь потолкуемъ о Мейерберовой оперѣ, по случаю безцвѣтной роли «Изабеллы», въ которой г-жа Соловьева дебютировала.

О несчастныхъ роляхъ «Принцессъ» во французскихъ большихъ операхъ у меня столько было написано въ свое время въ «Музыкальномъ и Театральномъ Вѣстникѣ», что объ этомъ теперь уже и упоминать не стоитъ. Пусть мои тогдашнія замѣтки служатъ на пользу нынѣшнихъ гг. рецензентовъ.

Блѣдность и неэффектность роли Изабеллы въ тѣсной связи со складомъ всей оперы «Робертъ» и съ рутинными пріемами парижской Gr. Opéra 30-хъ годовъ. 36 лѣтъ прошло со времени перваго представленія «Роберта» въ Парижѣ (1831); много воды утекло съ тѣхъ поръ; знаменитая (по справедливости) опера того времени очень поблекла въ своемъ интересѣ — теперь. Особенно постарѣло все то, что и въ 1831 г. не производило особеннаго эффекта: большая часть перваго акта, весь 2-й актъ и весь 4-й актъ (кромѣ пошлой Grâce), но что само по себѣ очень рельефно и сильно (многое въ 3-мъ актѣ и весь 5-й), то таковымъ остается и *теперь*, и никакъ не даетъ права какому-нибудь убогому рецензенту, по примѣру своего идола, Шумана, отзываться объ Мейерберѣ съ отъявленымъ пренебреженіемъ, дѣлать изъ «мейерберизма» чуть не бранное слово.

Въ исторіи *драматической* музыки Мейерберъ со своимъ «Робертомъ», со своими «Гугенотами», явленіе весьма крупное и по значенію своему, на вѣсахъ исторически-осмысленной критики, ужъ конечно, перетянетъ и симфоніи, и ораторіи Шумана, и его жалкую «Геновеву», справедливо осужденную на безвѣстность, хотя именно въ такихъ художниковъ, какъ были Мендельсонъ, Шуманъ и Глинка, Мейерберовскія произведенія должны были вселять только антипатію. Они—всѣ трое—и В. Телля Россиніевскаго сносить не могли, что, однако, не мѣшаетъ Теллю быть крайне замѣчательной и исторически-важной оперой, съ самой строгой точки зрѣнія.

Вотъ кстати о точкахъ зрѣнія, не угодно-ли моимъ читателямъ поразсудить: за *что* я подвергаюсь нарѣканіямъ, попрекамъ въ измѣнчивости мнѣній, въ шаткости принциповъ и т. п. по случаю Мейербера.

Въ перемѣнѣ убѣжденій нѣтъ ничего неблагороднаго; но неблагородно навязывать кому-нибудь эту «перемѣну», когда ея—нѣтъ.

Съ тѣхъ поръ, что я серьезно изучаю музыку и пишу объ ней, я *всегда видѣлъ* въ Мейерберѣ — громадный талантъ, опередившій многихъ и многихъ силой воображенія, колоритомъ оркестровки, владѣніемъ сценическими эффектами

*) «Музыка и Театръ», № 11.

и т. д. Всегда сочувствовалъ Берліозу, который въ своихъ письмахъ изъ Германіи, восторгаясь Гугенотами, выразился однажды:—Meyerbeer c'est... *Meyerbeer*. Vous le connaissez. Оригинальности *нѣкоторыхъ могучихъ* пріемовъ въ Робертѣ и Гугенотахъ отрицать невозможно. А передъ такою оригинальностью невольно—шапку долой!—Тутъ—завоеванія для искусства. Вотъ что для меня говоритъ безпристрастіе въ «пользу» Мейербера и съ чѣмъ согласны многіе глубочайшіе знатоки дѣла, въ томъ числѣ Литольфъ и Листъ—кромѣ Берліоза.

Теперь — «contra». Всегда — и въ «Робертѣ», и въ «Гугенотахъ», и въ «Профетѣ» — кромѣ лицевой стороны Мейерберовскаго таланта, я видѣлъ и изнанку его:—служеніе парижскому Ваалу, т. е. публикѣ,—униженіе искусства *разсчетомъ*, близкимъ къ постыдному шарлатанству. Эту постоянную, упорную, чисто - еврейскую разсчетливость на вкусы толпы, на моду, на всѣ внѣшнія условія парижскаго и, значитъ, всесвѣтнаго успѣха, тщательно и заблаговременно подготовляемаго, Гейне мѣтко обрисовалъ, признавъ Мейербера «Giacomo Machiavelli».

Негодуя на грубое шарлатанство «Сѣверной Звѣзды» (Муз. Вѣстн. 1856 г.) я говорилъ, разумѣется, больше объ «изнанкѣ». Нельзя было не выставить на позоръ всю возмутительность такого «ложнаго», безцеремоннаго произведенія, какъ эта лоскуточная опера, передѣланная изъ «Силезскаго лагеря» и такъ притомъ, что царь Петръ Великій тутъ играетъ на флейтѣ (потому что Фридрихъ II этимъ занимался), а прусскій Дессауерскій маршъ (временъ семилѣтней войны) служитъ характерною пѣснею русскаго Петровскаго войска!

Но когда мнѣ приходилось снова писать о «Робертѣ», о «Гугенотахъ»—тогда же, тотчасъ въ слѣдъ за отзывами о «Сѣверной Звѣздѣ», я выражалъ свое восхищеніе тѣмъ, что и *до сихъ поръ* нахожу отлично-хорошимъ въ операхъ Мейербера (уже крѣпко старѣющихъ, въ своемъ цѣломъ).

Вотъ отрывки моего *тогдашняго* отзыва о «Робертѣ»:

«Первый и второй актъ этой оперы для того только и существуютъ, чтобы мотивировать *третій*, въ которомъ талантъ Мейербера выступаетъ въ полномъ блескѣ. Здѣсь уже много и *музыкальныхъ* намѣреній, а объ *умѣ*, объ *эффектности* и говорить почти лишнее».

«За безподобнымъ хоромъ отшельниковъ (5 актъ), *превосходный* речитативъ одного изъ нихъ, какъ переходъ къ чудесной молитвѣ подъ звуки органа. (Эффектъ въ 1831 г. еще весьма новый). Въ дуэтѣ Роберта съ Бертрамомъ продолженіе тѣхъ же умилительныхъ, церковныхъ звуковъ, но уже въ перебивку съ оркестромъ. Нельзя, чтобъ музыка была сама по себѣ *нехороша*, если одарена такою властію «волновать душу» какъ эта сцена».

«На свѣтѣ мало оперныхъ мелодій, въ которыхъ бы требуемый задачею сцены драматизмъ (о самой задачѣ—иная рѣчь) вылился въ такія типическія формы, какъ Moderato (H-moll) въ началѣ финальнаго терцета, какъ мелодія завѣщанія матери Роберта (тоже H-moll) какъ мажорный расцвѣтъ этой же мелодіи, какъ страстная фраза Бертрама (E-moll)—прелестныя подробности Мейерберова оркестра выставляютъ въ очаровательномъ свѣтѣ мысли мелодическія».

«На меня, особенно вслѣдствіе невѣрно понятыхъ статей о «Сѣв. Звѣздѣ» стало падать нареканіе, будто я *вовсе* отрицаю (!) въ Мейерберѣ необыкновенный талантъ! *Когда* и *гдѣ* я это высказалъ?»

Вотъ что я писалъ ровно *десять лѣтъ назадъ* (Муз. и Т. Вѣстникъ 1857 г., № 40).

Но и теперь приходится мнѣ *повторить* послѣдній вопросъ, такъ какъ «клевета» продолжается, да еще съ добавкой, что я будто бы діаметрально мѣняю свой взглядъ на Мейербера, тогда какъ—читатели видятъ—этотъ взглядъ и *теперь буквально тотъ же*, что десять лѣтъ назадъ.

БИБЛІОГРАФІЯ.

„Обозрѣніе всеобщей исторіи музыки" *).

Соч. I. Шлютера. Перевелъ Бессель. Спб. 1866.

Важность—не книги Шлютера или перевода ея на русскій—но самаго предмета этого учебника, особенно по отношенію къ господствующимъ въ этомъ дѣлѣ предразсудкамъ, заставляетъ редакцію посвятить выставленной въ заглавіи книгѣ не библіографическій краткій отчетъ, а особый критическій этюдъ въ двухъ статьяхъ. Въ *первой* будетъ изложенъ современный взглядъ на изученіе исторіи музыки; во *второй* будетъ разобранъ учебникъ Шлютера, по сравненію съ другими подобными книгами, затѣмъ и самый переводъ книги Шлютера, по отношенію къ вѣрности, къ языку и примѣнительно къ *русскимъ* требованіямъ.

I.

Объ исторіи музыки, какъ учебномъ предметѣ.

Исторія музыки въ полномъ, общемъ объемѣ, сравнительно съ исторіей другихъ искусствъ, область довольно юная, недостаточно разработанная. Сколько-нибудь серьезно, систематически, принялись за это дѣло, конечно, ученые кропотуны, нѣмцы, но и то не дальше, какъ въ концѣ прошлаго вѣка.

При такой молодости самой науки невозможно предположить, чтобы *ея важность* для развитія искусства, для музыкальнаго *просвѣщенія*, со всѣхъ возможныхъ сторонъ, была хоть сколько нибудь вѣрно оцѣнена большинствомъ людей, изъ числа даже сильно интересующихся самою музыкою и ея судьбами.

Легко догадаться также, что при такомъ положеніи этого дѣла, въ немъ преобладаютъ еще и въ наше время самыя дикія понятія, — изъ исторіи литературы, напримѣръ, безпощадно изгнанныя уже много десятковъ лѣтъ назадъ.

---

*) «Музыка и Театръ» №№ 11, 12, 13.

Не диво, что даже въ Германіи, этомъ средоточіи всякаго рода учености, въ музыкальныхъ училищахъ, въ такъ называемыхъ консерваторіяхъ, каѳедра «исторіи музыки» играетъ роль чего-то добавочнаго, прикладного,— предмета ученой роскоши, въ родѣ каѳедры эстетики въ университетахъ или класса рисованія въ прежняго устройства гимназіяхъ.

И дѣйствительно, если смотрѣть обыкновеннымъ, поверхностнымъ взглядомъ на обученіе музыкѣ съ ея практической, ремесленно-виртуозной стороны, имѣть цѣлью, чтобы такой-то воспитанникъ училища во столько-то времени выучился музыкальному дѣлу также исправно, какъ мальчикъ, отданный въ «науку» мастеру на столько-то лѣтъ, выучивается, напримѣръ, «сапожному» мастерству, то—для чего же тутъ.... исторія искусства? Она будетъ столько же лишнею для учащаго и для воспитанника, какъ напр. лекціи о древне-римскихъ сандаліяхъ, съ перечнемъ знаменитыхъ ремесленниковъ по этой части при Цицеронѣ и Плиніи, будутъ совершенно ненужными для мальчика, отданнаго на выучку знаменитому сапожнику. Отъ него требуютъ, чтобы онъ пару сапогъ сшилъ «по новѣйшей модѣ», а его бѣдняжку заставляютъ долбить наизусть какія то совсѣмъ чужія имена далекихъ людей, умершихъ за восемнадцать вѣковъ назадъ!

Не самая ли вѣрная параллель и съ воспитанникомъ музыкальнаго училища? Отъ него требуютъ, чтобы онъ бѣгло и отчетливо игралъ, положимъ, на скрипкѣ, чтобъ онъ могъ участвовать въ оркестрѣ, не портя дѣла, чтобъ онъ могъ, при случаѣ, оркестровать какой-нибудь вальсикъ и написать какой-нибудь антрактъ или увертюрку,—на чтожъ для всего этого знать на память, что какой-то Терпандеръ въ VII вѣкѣ по Р. Х., къ четыремъ струнамъ, бывшимъ въ употребленіи на древне-эллинской лирѣ (на которой теперь никто въ свѣтѣ не играетъ), прибавилъ еще три струны, или что какой-то монахъ Гукбальдъ, въ X вѣкѣ по Р. Х., измышлялъ какія-то дикія послѣдованія изъ квинтъ и октавъ — невыносимыя для теперешняго музыкальнаго слуха? Примѣненія именъ и дѣйствій этихъ историческихъ дѣятелей къ *хорошей игрѣ на скрипкѣ* во второй половинѣ нашего девятаго-на-десять вѣка нѣтъ, разумѣется, ни малѣйшаго. Что не примѣнимо, то безполезно и—дѣло съ концомъ. Но, спросите вы, для чего-же и въ самомъ дѣлѣ преподаютъ «исторію музыки» (въ такомъ ея видѣ) въ консерваторіяхъ?

Отвѣтъ простъ: это остатокъ нѣмецкой рутины, которая съ понятіемъ серьезнаго *курса* чего нибудь (науки или искусства) неизмѣнно соединяетъ обученіе «исторіи» этого предмета, хотя номинально, въ самомъ сухомъ, нелѣпо-схоластическомъ, безсмысленномъ видѣ. Въ идеѣ — сочетаніе *исторіи* предмета съ преподаваніемъ самаго предмета есть требованіе самое законное, самое логическое и — самое плодотворное, какъ только преподаваніе возвышается до истинной «науки». Все дѣло только въ томъ, что эта «идея» осуществляется обыкновенно до невѣроятности плохо и состоитъ въ самомъ рѣзкомъ, трагикомическомъ и непримиримомъ противорѣчіи съ «ремесленнымъ»

взглядомъ на искусство и на его преподаваніе, взглядомъ, встрѣчаемыхъ сплошь и рядомъ, даже между такъ называемыми образованными музыкантами.

Да, дѣйствительно! Для того, чтобъ выучиться играть на скрипкѣ или на фортепіано, «выучиться» такъ, какъ выучиваются шить сапоги или переплетать книги, для этого—обученіе «исторіи музыки» рѣшительно безполезно, рѣшительно лишняя обуза.

Между этимъ преподаваніемъ музыкальнаго «ремесла» и перечнемъ хронологіи и именъ замѣчательныхъ музыкантовъ, отъ Орфея до Рихарда Вагнера, невозможно отыскать и тѣни разумной связи. Къ стыду музыкальнаго дѣла, эта каррикатурная педагогика еще въ полномъ ходу.

Но вѣдь есть возможность и, даже законная въ своемъ родѣ, необходимость смотрѣть на музыку не какъ на ремесло, а какъ на «искусство», идущее совсѣмъ параллельно, съ высшими судьбами цивилизаціи, и на искусство родственное, быть можетъ равное—высшему выраженію человѣческаго интеллекта,—т. е. искусству *поэзіи словесной.*

Взгляните на музыку съ этой точки и вы увидите, что тутъ—въ отношеніи вѣрнаго пониманія того, что было и есть, и того, что должно быть и будетъ въ искусствѣ—шагу ступить невозможно безъ познаній *историческихъ.* Исторія тутъ — какъ и вездѣ — ключъ ко всему, отвѣтъ на *всѣ* вопросы, выходъ изъ *всѣхъ* затрудненій, пособіе и опора во всякомъ трудѣ. Безъ знанія исторіи музыки, полный музыкальный художникъ нашего времени — немыслимъ!

Въ чемъ главная сила Франца Листа и Рихарда Вагнера, какъ композиторовъ?—Въ томъ, что они *поняли*, куда имъ надобно направить силы своего творческаго таланта. А «понять это» имъ можно было только чрезъ разумное изученіе *всего* замѣчательнаго, созданнаго ихъ предшественниками. Они—оба—проглотили, такъ сказать, всю существующую музыку и сдѣлали ей для себя полную критическую оцѣнку, по своему идеалу. Ясно, что оцѣнка такого рода невозможна безъ необходимаго пособія для этого дѣла—безъ высшаго просвѣщенія *по всему*, что надобно въ наше время знать серьезному общественному дѣятелю. «Дать себѣ отчетъ въ каждомъ явленіи музыкальнаго міра». Вотъ цѣль—которую долженъ себѣ поставить мыслящій человѣкъ, изучающій музыку, въ наше время.

Но это даванье себѣ отчета не поведетъ ли къ самому пристальному изученію «исторіи искусства?» Не только что поведетъ, но оно само и превратится въ изученіе этой исторіи, какъ «ключа» для истиннаго разумѣнія всѣхъ явленій. Тогда—на своемъ мѣстѣ—окажутся кстати, выступятъ въ настоящемъ своемъ освѣщеніи и Терпандеръ съ семиструнною лирою, и Гукбальдъ со своими рядами послѣдовательныхъ квинтъ. Тутъ, на самыхъ первыхъ порахъ, остановитъ нашу мысль простой вопросъ: какъ же, какимъ именно путемъ изучать эту, столько важную и, вѣроятно, очень служную науку?

Отвѣтъ: прежде всего—въ самихъ произведеніяхъ всѣхъ странъ и всѣхъ

вѣковъ. Для полнаго знакомства со *всѣмъ*, что знать бы слѣдовало для нашей цѣли, не хватитъ, конечно, и нѣсколькихъ жизней человѣческихъ, не то что одной, быть можетъ, еще и не продолжительной. Но слово «все» никакъ не должно быть принято буквально (даже въ отношеніи такихъ исключительно-даровитыхъ личностей, какъ Вагнеръ и Листъ). Надо дѣлать *выборъ*, изучать только *замѣчательное*, брать по немногимъ образчикамъ, умѣть судить по одному индивидуальному примѣру о цѣлой спеціальности подобныхъ произведеній,—заключать отъ частнаго къ общему, дѣлать свои выводы, безпрестанно провѣряя свои догадки на фактахъ, и отъ фактовъ идти къ новымъ догадкамъ. Такого рода «самоученіе» по всѣмъ частямъ—наивѣрнѣйшій способъ, при которомъ «книги» по части исторіи искусства, дѣлаются уже весьма второстепенною подмогою.

Для личностей, по своей организаціи или по внѣшнимъ обстоятельствамъ, поставленныхъ въ невозможность изучать исторію музыки на дѣлѣ (чтеніемъ партитуръ и слушаніемъ ихъ при случаѣ), т. е. *такимъ способомъ* всесторонняго самообразованія (дороги единственно-вѣрной, но трудной и медленной), для личностей, которыя не сдѣлаютъ для себя изъ такого изученія задачи всей жизни, существуютъ учебныя и ученыя книги по части исторіи музыки (книги эти полезны и тѣмъ «автодидактамъ», о которыхъ только что говорено, но составляютъ для нихъ пособіе второстепенное, между тѣмъ какъ для другихъ личностей, книги—главное).

Вотъ мы теперь уже довольно близко подошли къ предмету нашего этюда. Остановимся нѣсколько на требованіяхъ отъ учебной книги по исторіи музыки вообще и примѣнительно въ Россіи. Мы тотчасъ убѣдимся въ томъ, съ чего я началъ статью, въ юности нашей науки, въ крайней бѣдности разработки этой богатѣйшей и плодотворнѣйшей для искусства почвы, и слѣдовательно, въ трудности изученія по скуднымъ и недостаточнымъ учебникамъ.

Исторія искусства—изложеніе его постепеннаго развитія.

Но развитіе всего на свѣтѣ начинается отъ едва-замѣтной, или и вовсе незамѣтной точки. Въ «эмбріологіи» общій законъ, что зародышъ въ самыя первыя минуты, часы, дни почти ускользаетъ отъ наблюденій.

Точно такъ и въ исторіи нашего искусства. Явленіе существуетъ уже цѣлыя сотни, даже тысячи лѣтъ, но на это явленіе, по его некрупности, а иногда по другимъ, внѣшнимъ, отвлекающимъ причинамъ, не обращено почти или и вовсе никакого вниманія. Только *зрѣлое* уже явленіе заносится въ лѣтописи такого-то столѣтія, такого-то года, и исторія (дюжинная) съ важностью пріурочиваетъ къ дѣятелю, котораго имя уцѣлѣло *впервые*, самое *изобрѣтеніе, зарожденіе* явленія, постепенно слагавшееся въ цѣлый длинный рядъ вѣковъ до него. Такъ, бенедиктинскому монаху XI вѣка, въ одномъ итальянскомъ монастырѣ придумавшему хорошій для того времени практическій *способъ обученія* маленькихъ пѣвчихъ церковнымъ напѣвамъ, приписали было изобрѣтеніе и *«гаммы»* (звукоряда, цѣликомъ взятаго отъ древнихъ грековъ) и *нотныхъ*

письменъ (латинскія невмы были и въ писаніяхъ этого монаха почти то же самое, что «крюковая» грамота восточной церкви, въ свою очередь наслѣдованная частію отъ египтянъ и евреевъ) и *контрапункта* (тогда какъ объ немъ этотъ монахъ и не упоминаетъ въ своихъ руководствахъ и трактатахъ) и наконецъ ему приписывали, попросту, изобрѣтеніе всего музыкальнаго искусства! Въ мѣсторожденіи этого знаменитаго дѣятеля (въ городкѣ Arezzo) красуется его портретъ (XVII вѣка) съ такою подписью: «Beatus Guido, inventor musicae» (Блаженный Гвидонъ, изобрѣтатель музыки) *).

Въ изобрѣтателей цѣлыхъ искусствъ или наукъ можетъ вѣровать только крайняя неразвитость, но на величанье каждаго замѣчательно-крупнаго дѣятеля «изобрѣтателемъ» той вѣтви, гдѣ онъ отличился, исторія и въ наше время еще слишкомъ щедра.

Невниканіе въ неизмѣнный эмбріологическій законъ — начатковъ всего на свѣтѣ, съ незамѣтныхъ точекъ и медленнаго постепеннаго возрастанія до расцвѣта, встрѣчается въ «исторіи музыки» на каждомъ шагу. Явленія безпрестанно пріурочиваются къ *именамъ* и *временамъ* православнымъ, тогда какъ все это существовало уже *задолго* до этихъ знаменитыхъ пунктовъ.

Въ близкой связи съ этимъ заблужденіемъ находится и взглядъ на исторію искусства, какъ *на ткань изъ именъ* знаменитыхъ дѣятелей.

Просвѣщенное пониманіе искусства должно убѣдить, что знаменитые, справедливо прославленные художники, только высшіе пункты, вершины того развитія, которое *своимъ порядкомъ*, незамѣтно для наблюденій, совершается въ искусствѣ съ теченіемъ вѣковъ. Обращеніе вниманія на однихъ крупнѣйшихъ дѣятелей приводило къ тому сильному и глубоко вкоренившемуся заблужденію, что личному таланту, творческому духу *одного* лица приписываютъ

---

*) Объяснить истинныя заслуги Гвидона Аретинскаго невозможно безъ подробнаго изложенія *всего*, что̀ касается до состоянія церковной музыки и ея письменности въ XI вѣкѣ. Здѣсь намъ довольно будетъ намекнуть на два пункта: 1) самъ Гвидонъ постоянно въ своемъ руководствѣ (Micrologus) употребляетъ для обозначенія звуковъ, общепринятый со временъ папы Григорія I, *латинскій алфавитъ* (A, B, C, D, E, F, G), а заимствованные Гвидономъ первые слоги изъ одной молитвы къ св. Іоанну (*Ut* queant laxis—*Re* sonare fibris и т. д.) служили только «педагогическимъ пріемомъ». Слѣдовательно, Гвидонъ не *изобрѣлъ* названій ступенямъ гаммы и не думалъ объ отмѣнѣ ритуально-принятаго въ его время латинскаго алфавита, который для назначенія нотъ и въ наше время удержался у народовъ *германскихъ*. 2) Нотныя письмена XI вѣка были *невмы* (латинскіе крюки), крючкообразные значки разнаго вида, которые помѣщались въ эту эпоху уже между двумя линіями. Гвидону (и то не совсѣмъ вѣрно) приписывали изобрѣтеніе еще двухъ прибавочныхъ линеекъ, изъ чего впослѣдствіи образовался нотоносецъ въ *4 линіи*, принятый въ латинской церковной музыкѣ (plainchant) Изъ «невмъ» съ теченіемъ вѣковъ образовались письмена «мензуральной музыки» (что̀ превосходно развито у Куссемакера, Histoire de l'harmonie au moyen-âge) —а изъ мензуральной системы съ разными видоизмѣненіями, подъ вліяніемъ «табулатуры» для лютни (XVI и XVII в.), мало-помалу къ XVIII в. образовалась *нынѣшняя* нотная грамота. Гвидонъ и въ этомъ отношеніи не изобрѣлъ *ровно-ничего*, а общее мнѣніе и до сихъ поръ величаетъ его отцомъ нашей нотной грамоты!

результаты народной и кабинетной жизни въ его эпоху, результаты, выработанные столѣтіями и тысячелѣтіями. Какъ часто случается слышать: «геній Баха», «геній Моцарта» въ такомъ смыслѣ, будто всѣ эти геніи совсѣмъ готовыми съ неба свалились, тогда какъ, при всемъ благоговѣніи передъ ихъ дѣйствительно геніальными художническими натурами, воплотившими въ себѣ наиболѣе ярко цѣлое направленіе, нельзя не видѣть, что все, что̀ въ нихъ для насъ составляетъ характеръ, сущность ихъ стиля — на $^9/_{10}$ непремѣнно было уже въ ихъ непосредственныхъ предшественникахъ и современникахъ. Стиль Баха и Генделя, въ общихъ чертахъ, не *имъ* двумъ исключительно принадлежитъ, а *цѣлой ихъ эпохѣ*, цѣлому слою музыкальныхъ работниковъ. Между сонатами Гайдна, Моцарта и первыми Бетховенскими сходство громадное, индивидуальныхъ отличій до нельзя мало. Съ другой стороны и стиль оперъ Чимарозы мало чѣмъ отличается отъ Моцартова. Между стилемъ Гайдна (конецъ XVIII вѣка) и стилемъ Бахо-Генделевскимъ (первая половина того же вѣка) переходное звено: Эммануилъ Бахъ (сынъ великаго Себастіана), писавшій уже сонаты im galanten Style,—совсѣмъ въ формѣ Гайдновской. Между тѣмъ, сравнительно съ «Гайдномъ», кто вспомнитъ объ Эммануилѣ Бахѣ? Кто знаетъ не только музыку, но даже одни имена предшественниковъ великаго Себастіана Баха, этихъ глубокихъ гармонистовъ: Buxtehude, Frobberger, Pachelbel? Между тѣмъ какъ именно на ихъ произведеніяхъ Себастіанъ Бахъ образовалъ себя и свой стиль; его стиль только видоизмѣненіе ихъ стиля, наслѣдованнаго ими, въ свою очередь, отъ другихъ и такъ далѣе... Въ большинствѣ случаевъ, «исторія музыки» слишкомъ мало слѣдитъ и за этимъ, вторымъ закономъ органическаго развитія: за *преемственностью* явленій.

Въ этой длинной, длинной лѣстницѣ народовъ и вѣковъ, приносившихъ свою лепту для преуспѣянія музыки, мы, въ восходящей хронологіи, послѣ средневѣковой музыки, придемъ къ источнику всѣхъ наукъ и искусствъ, сперва къ древнимъ эллинамъ, а чрезъ нихъ — къ Египту и Индіи. Но кто знаетъ что нибудь путное о древне-греческой музыкѣ? А она была у нихъ, и въ очень разработанномъ видѣ, хотя не по нашему, т. е. безъ совмѣстной гармоніи, и въ тѣснѣйшей связи съ ритмомъ ихъ стихосложенія. Если и есть хорошіе спеціальные трактаты о древне-греческой музыкѣ, то все-таки въ нихъ *главнаго-то* и не отыщется; главное затушовано западно-европейскими понятіями. Цѣлыя вереницы томовъ исписаны о такъ называемыхъ «церковныхъ средневѣковыхъ гаммахъ (System der Kirchentonarten). Греческія имена этихъ гаммъ (дорійской, фригійской и т. д.), весьма неправильно примѣненныя въ средніе вѣка, задалбливаются и теперь наизусть въ музыкальныхъ школахъ. Хоралы обработываются по этой системѣ; но сколько во всемъ этомъ фальши, безтолковости въ понятіяхъ, именно въ книгахъ учебныхъ — до этого въ короткомъ намекѣ лучше и не дотрогиваться. Это «авгіасовы конюшни», которыя ждутъ своихъ геркулесовъ.

Между тѣмъ—вотъ мы и пришли въ соприкосновеніе съ отечествомъ—между тѣмъ намъ, русскимъ, невозможно смотрѣть на все это сложа руки.

Мы (чрезъ Византію) ближайшіе, прямые наслѣдники древне-греческой цивилизаціи и съ музыкальной стороны, именно въ тѣхъ двухъ вѣтвяхъ, которыя на западѣ, подъ враждебнымъ вліяніемъ другихъ элементовъ, утратились или испортились до неузнаваемости: въ *народной пѣснѣ* и въ *церковномъ пѣснопѣніи*. Въ обѣихъ этихъ вѣтвяхъ русская музыка должна стоять на своей *родной* почвѣ, а родная эта почва неразрывно слита съ музыкою греческаго античнаго міра. Западные музыканты, начиная съ XVI и еще болѣе съ XVII вѣка, отбились совсѣмъ въ сторону отъ *основаній* христіанской музыки, общей въ средніе вѣка и *востоку* Европы и *западу*. Подъ вліяніемъ безчисленныхъ изгибовъ цивилизація и пѣсня народная на западѣ Европы утрачиваетъ совершенно свою первообразную силу и сочность, наконецъ исчезаетъ и вовсе. Между тѣмъ въ Россіи: и въ церковныхъ богослужебныхъ напѣвахъ сохранились неизмѣнно слѣды перваго христіанскаго пѣнія мало-азійскихъ церквей, и въ нѣкоторыхъ народныхъ напѣвахъ почти не утратилась почвенная, ничѣмъ не замѣнимая сила и плодотворность.

Но каково же—сознавая эти данныя—видѣть, что западная, такъ называемая «исторія музыки», смотря на *все искусство* сквозь цвѣтную призму балетно-оперной музыки XVII вѣка и ея дальнѣйшаго развитія, съ пренебреженіемъ обходитъ въ учебникахъ именно *все то*, на чемъ должна зиждиться музыка русская?!

Недостатки учебниковъ по части исторіи музыки вообще для каждаго мыслящаго музыканта и на западѣ должны выступать слишкомъ выпукло. И французу, итальянцу или нѣмцу недобиться въ этихъ учебникахъ сколько-нибудь яснаго отвѣта на бездну самыхъ существенныхъ вопросовъ. Если каждому просвѣщенному человѣку понятно, что исторія такого искусства, какъ музыка, требуетъ громаднѣйшей разработки *въ постоянной тѣснѣйшей связи со всею исторіею цивилизаціи* (исторія церковной музыки, въ полнѣйшей зависимости отъ исторіи самой церкви; исторія оперы неразрывна съ весьма сложной и запутанной исторіей драматическихъ представленій у разныхъ народовъ; пляски и пѣсни неразрывны *со всею жизнію* каждаго народа и т. д.); если каждый просвѣщенный человѣкъ долженъ только пожать плечами, когда ему въ видѣ учебника «исторіи музыки» предлагаютъ тощій томикъ съ именами Баха, Моцарта и Мендельсона, то на сколько же еще больше негодованія должна возбудить такого рода книжка въ русскомъ, который о томъ, что его интересуетъ именно всего болѣе, *не найдетъ въ этой книжкѣ ни одной строки?*

Все византійское, а за нимъ и наше русское искусство на западѣ систематически «игнорируется».

Въ слѣдующей статьѣ подойдемъ поближе къ такого рода продуктамъ

книжной промышленности, которые носятъ громкое имя: «Обозрѣніе *всеобщей* исторіи музыки».

II.

Книга Шлютера на нѣмецкомъ и на русскомъ.

Мы видѣли, что исторія музыки предметъ крайне обширный и самъ по себѣ, и, особенно, по неразрывной связи своей съ исторіей культуры, цивилизаціи вообще.

Разработка исторіи одной какой-нибудь вѣтви музыкальнаго искусства—напримѣръ церковной музыки—вызываетъ уже цѣлыя энциклопедіи;—подробная историческая оцѣнка художественной дѣятельности одного, сильно-рельефнаго композитора — напримѣръ Баха, Моцарта, Бетховена — вызываетъ обширныя многотомныя книги.

Труды спеціалистовъ—полезнѣйшее дѣло для исторіи искусства, и чѣмъ подробнѣе, и чѣмъ мельче въ своей спеціальности, тѣмъ—драгоцѣннѣе. Такія почтенныя работы какъ напримѣръ: Куссемакера—«Исторія средневѣковой гармоніи» (Histoire de l'harmonie au moyen-âge, par Coussemaker), гдѣ съ величайшею точностью скопированы и разработаны рѣдкія музыкальныя рукописи IX—XII вѣка,—такія біографіи какъ Габріэли въ книгѣ Winterfeld'a (2 тома и атласъ примѣровъ), Генделя въ книгѣ Chrysander'a, Моцарта въ книгѣ O. Jahn'a (4 тома)—чистыя сокровища въ нашемъ дѣлѣ. Тутъ передъ нами всѣ *документы* — на лицо,—а это главное;—самое, даже часто слѣпое ко всему прочему, фанатическое *пристрастіе* біографовъ къ своимъ героямъ, спеціалистовъ къ своей спеціальности — (дѣло весьма понятное и извинительное) — служитъ только намъ же на пользу, заставляетъ автора такой книги съ безконечною любовью докапываться до тайниковъ, которые безъ такого страстнаго погруженія въ самыя нѣдра изучаемаго предмета, оставались бы навсегда въ безвѣстности.

Такіе труженники, съ точки зрѣнія науки, выше всякихъ похвалъ и мы только жалѣть можемъ, что, по очень естественной причинѣ, подобные спеціалисты, весьма не частое явленіе и слѣдовательно безчисленное множество областей музыкальныхъ (особенно изъ временъ старинныхъ), отчасти еще въ тѣни, пока и эти области дождутся, въ свою очередь, своихъ Яновъ и Куссемакеровъ.

Очень понятно,—далѣе—что такія разработки частностей только въ своей *совокупности* составили бы «истинную» исторію музыки у всѣхъ народовъ и во всѣ времена — отъ Индійцевъ и Ассиріянъ до нашихъ дней, и что такъ какъ въ этомъ отношеніи еще бо̀льшая часть отраслей ждетъ своей разработки учеными спеціалистами, такъ какъ мы на каждомъ шагу еще встрѣчаемъ важные *пробѣлы*, то и полная *прагматическая исторія музыки, разработанная по документамъ*, еще нѣчто не существующее, а только «ожидаемое». При юности этой науки другаго и требовать невозможно. Хорошо, что и теперь уже

исторія музыки хоть нѣсколько приближается къ той разумности и той полнотѣ, съ которою разработана, напримѣръ исторія литературы, по разнымъ ея отраслямъ, у разныхъ народовъ.

Между тѣмъ стремленіе: въ одномъ (хотя бы очень обширномъ) трудѣ уложить, по возможности, все самое важное, до чего доработалась исторія музыки въ данное время—это стремленіе очень заманчиво для ученаго филолога, избравшаго себѣ «музыку» главнымъ предметомъ, или для музыканта съ глубокимъ и обширнымъ литературно-философскимъ образованіемъ.

Этому стремленію мы обязаны большими книгами, которыя стали появляться съ конца прошлаго вѣка въ европейской литературѣ, съ цѣлью возможно большей полноты и «всеобщности» взгляда на исторію музыки.

Такъ, на основаніи «Storia della musica» Падре Мартини, также Гербертова сборника писателей по церковной музыкѣ (1774) и на основаніи *собственныхъ* впечатлѣній музыкальнаго туриста, издалъ свою «Histori of Music»—англійскій музыкантъ Burney (Лондонъ, 1776—1789; 4 тома in 4°); одновременно съ нимъ—Hawkins: «General histori of the Science and Practice of Music»; десятью годами ихъ позже—Forkel: «Allgemeine Geschichte der Musik» (Лейпцигъ, 1-й томъ въ 1788; 2-й томъ — въ 1801). Форкелева «исторія» гораздо полнѣе и серьезнѣе двухъ англійскихъ (съ диллетантскими грѣшками и крайнею недостаточностью по многимъ частямъ); но ученый трудъ Форкеля прерванъ его смертію при концѣ второго тома, гдѣ онъ дошелъ только до Josquin des Près (XV столѣтіе)—и слѣдовательно не затронулъ еще временъ самыхъ интересныхъ и плодотворныхъ для нашего искусства (XVI, XVII, XVIII и XIX в.).

Съ такою же тщательностью и полнотою, какъ Форкель, но, разумѣется, съ болѣе разработаннымъ, современнымъ, не педантскимъ взглядомъ на предметъ, издаетъ теперь свою «Исторію музыки» A. W. Ambros. (Geschichte der Musik. Breslau, 1-й томъ 1862; 2-й томъ 1864). И онъ, какъ Форкель, первый свой томъ посвятилъ музыкѣ до-христіанскихъ народовъ (дикія племена — Китай, Индія; другіе восточные народы; — древніе греки и римляне); во второмъ томѣ, подробно изслѣдуя первые вѣка христіанской музыки, опять, какъ Форкель, доходитъ только до мензуралистовъ XIII и XIV в., не затрогивая еще и перваго геніальнаго музыканта этого періода, Josquin des Près. Ambros обѣщаетъ умѣстить весь трудъ въ 4-хъ томахъ,—но, по всему вѣроятію, два еще ожидаемые тома разростутся чуть-ли не въ двое. Дѣло понятное. Если на періодъ отъ I до XV столѣтіи при сравнительно гораздо меньшемъ богатствѣ матеріаловъ и интереса понадобился цѣлый томъ въ 540 стр., то врядъ ли можно будетъ въ двухъ такихъ же томахъ умѣстить эпоху Палестрины, эпоху рожденія оперы, эпоху Генделя, Баха и Глука, потомъ — Гайдна, Моцарта, Бетховена и все, что̀ сдѣлано въ нашемъ девятнадцатомъ столѣтіи. Предметъ—по принятому авторомъ способу разработки—или непремѣнно потребуетъ еще 4-хъ томовъ (если не болѣе), или будетъ *несоразмѣрно* съ первыми двумя частями втиснутъ въ слишкомъ тѣсныя рамки.

Всѣ приведенныя здѣсь книги по всеобщей исторіи музыки наполнены, разумѣется, множествомъ *нотныхъ примѣровъ* для нагляднаго указанія разныхъ подробностей, о которыхъ говорится въ текстѣ. Безъ этого необходимѣйшаго пособія книга по исторіи музыки также безцвѣтна и не полна, какъ изложеніе, напримѣръ, «Физики» безъ выкладокъ и безъ чертежей, или курсъ «Зоологіи» безъ изображеній цѣлыхъ животныхъ и характерныхъ частностей ихъ организма.

Если можно сдѣлать такого рода книгамъ какъ Форкелева или Амбросова серьезный упрекъ, такъ именно: въ слишкомъ большой подробности. Вниканіе въ частности—съ безпрерывными цитатами, намеками изъ сопредѣльныхъ областей — утомляетъ читателя и отвлекаетъ его отъ возможности слѣдить за главнымъ, т. е. за ходомъ историческаго развитія той или другой отрасли искусства (съ точки зрѣнія самого автора).

Такимъ образомъ, на ряду со спеціальными отдѣльными монографіями и съ большими «всеобщими исторіями музыки» и именно *вслѣдствіе* такихъ книгъ возникаетъ потребность въ учено-учебныхъ обзорахъ, которые давали-бы въ болѣе сжатомъ видѣ *самое существенное* по части всеобщей исторіи музыки.

Мысль: въ краткомъ, сжатомъ очеркѣ ясно представить весь ходъ развитія музыки въ *главныхъ чертахъ*, — мысль эта, отлично полезная сама по себѣ, нашла достойнаго исполнителя въ лицѣ замѣчательнаго музыкальнаго ученаго изъ первой половины нашего вѣка, *Кизеветтера*. Его «Исторія западно-европейской или нашей нынѣшней музыки» (Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Leipzig, 1834) *образцовый* учебникъ въ своемъ родѣ.

При всей чрезвычайной краткости (въ книгѣ всего 116 стр.), этотъ *обзоръ* исторіи музыки не минуетъ ничего существеннаго и даетъ хорошее понятіе о главныхъ чертахъ постепеннаго развитія музыкальныхъ формъ, съ первыхъ вѣковъ христіанства до тридцатыхъ годовъ нашего столѣтія.

Авторъ самъ называетъ этотъ трудъ свой не больше какъ «цикломъ виньетокъ для нагляднаго обзора историческихъ эпохъ музыки», но этой книгой-программой положилъ самое прочное основаніе всѣмъ дальнѣйшимъ работамъ на поприще подобныхъ учебниковъ.

Съ 1834 г. однако уже много воды утекло — многое въ музыкѣ и во взглядахъ на нее измѣнилось. Значитъ и на Кизеветтерѣ остановиться нельзя. Надобно его—*продолжать*.

И вотъ мы уже очень близко подошли къ главному предмету статьи.

Неоспоримо, что «исторія» какого-нибудь предмета не сочиняется, не «выдумывается» какъ сказка, — слѣдовательно, непремѣнно въ каждую книгу по части «исторіи» войдетъ чрезвычайно-много того, что уже есть въ другихъ книгахъ. Вопросъ только въ томъ, что именно *должно* войти и что *не должно*, вопросъ—въ выборѣ и въ редакціи матеріаловъ. Но огромная разница изу-

чать дѣло самому по «источникамъ», или—просто довольствоваться сокращеніемъ и передѣлкою чужихъ работъ.

Въ первомъ случаѣ безъ глубокаго знанія сущности изучаемаго предмета, безъ прямого «таланта» къ исторической критикѣ и шагу ступить нельзя. Оттого такъ безконечно-рѣдки истинно-хорошіе «историки» по любой отрасли знаній, и трудъ одного нисколько не исключаетъ трудовъ другаго, потому-что при разныхъ точкахъ зрѣнія выступаютъ на свѣтъ и совсѣмъ разныя стороны изучаемаго предмета.

Во второмъ случаѣ — т. е. работая надъ готовымъ — можно довольствоваться однимъ поверхностнымъ развитіемъ своего вкуса и нѣкоторымъ навыкомъ въ книжной фабрикаціи.

Очень рѣзкая разница, напр., между трудами Карамзина, Соловьева или брошюрой Мелюкова о русской словестности, гдѣ онъ *буквально списалъ* весь историческій обзоръ изъ статей Бѣлинскаго о Пушкинѣ и не поцеремонился даже умолчать о своемъ источникѣ.

Точно такое же громадное различіе между книгами съ одной стороны—Форкеля, Кизеветтера, Амброса,—съ другой: Бренделя, Рейсмана, Шлютера и множество другихъ, расплодившихся въ послѣднее время.

Какъ въ каждой наукѣ, «краткое руководство», «краткій учебникъ» и т. д. такого рода *сокращенное изложеніе всей* исторіи музыки представляетъ обширное поле для легкой работы—компиляторства.

Объ исторіи музыки уже столько есть на свѣтѣ большихъ и малыхъ общихъ и частныхъ трактатовъ, что повыбрать изъ нихъ что нибудь по порядку объ каждомъ предметѣ—нѣтъ ничего легче; это дѣло только нѣкоторой начитанности и желанья «компилировать».

Если для отдаленныхъ временъ стоитъ только пересказать Кизеветтера «немножко другими словами» и дополнить выписку кое-какими анекдотцами изъ Форкеля и др., то для новѣйшихъ эпохъ и того легче. Любой годъ любой музыкальной газеты, на нѣмецкомъ, даетъ обильную жатву для характеристики Глука, Баха, Моцарта, Бетховена и т. д. Объ каждомъ изъ этихъ героевъ написаны цѣлыя библіотеки, изъ которыхъ цѣлыми пригоршнями черпаютъ свои премудрые приговоры гг. обыденные рецензенты. А когда дѣло дойдетъ до самыхъ новѣйшихъ временъ, до эпохи Франца Листа и Рихарда Вагнера, то весь вопросъ окажется только въ томъ, — къ какому лагерю относитъ себя г. компиляторъ по части «Zukunftsmusik». Если онъ «за»,—то будетъ черпать свои приговоры прямо изъ Бренделевской газеты: «Neue Zeitschrift für Musik», или изъ Вѣнской газеты Цельнера: «Blätter für Musik»,—если же г. компиляторъ «противъ» новой школы и ея принциповъ, то можетъ черпать изъ всѣхъ нѣмецкихъ газетъ, кромѣ двухъ упомянутыхъ. Вотъ и дѣло съ концемъ. Рецептъ книги—найденъ.

Всеобщая исторія музыки Рейсмана (Allgemeine Geschicte der Musik von August Reissmann. München, 1863. *Три тома*), сравнительно, еще весьма не-

дурное руководство, такъ какъ оно дѣльно трактуетъ о всемъ существенномъ, не въ особенно-объемистомъ, но и не въ особенно-краткомъ изложеніи, притомъ изобилуетъ (по образцу Кизеветтеровой книги) множествомъ *нотныхъ примѣровъ*, безъ которыхъ никакое сколько-нибудь серьезное сочиненіе по этой части обойтись не можетъ и не должно.

Недостатки книги Рейсмана—1) въ отсталомъ педантствѣ взглядовъ (онъ прямой противникъ Вагнера, стоитъ крѣпко за рутинную *форму*—вѣрнѣе: формулу, и уже въ авторѣ «Фрейшюца» видитъ начало *паденія* музыки!!), 2) въ произвольности главныхъ рубрикъ двухъ послѣднихъ томовъ, 3) въ сбивчивости изложенія, которое слишкомъ часто отступаетъ отъ естественнаго для исторіи хода—хронологическаго.

Простой, наглядный *порядокъ* изложенія въ учебникѣ такого рода—первѣйшая, необходимѣйшая потребность.

Безъ отступленія слѣдить за развитіемъ предмета, какъ онъ былъ «rerum in natura», въ исторіи не только «всеобщей», но даже и «частной, мѣстной», иногда невозможно. Въ природѣ, въ жизни людей и народовъ—явленія идутъ, каждое своимъ путемъ, но *одновременно* съ тысячами другихъ явленій. Изложеніе историческое по неволѣ должно сперва прослѣдить одно явленіе до извѣстнаго пункта, потомъ — *вернуться* къ зачаткамъ другаго явленія и т. д., эта—сортировка явленій по предметамъ (церковное пѣснопѣніе, народная пѣсня, драматическая музыка и т. д.) или по народамъ и землямъ (Италія, Германія, Франція и т. д.) составляетъ — въ наглядности своей и *строжайшемъ* соглашеніи съ хронологіею, по главнымъ эпохамъ — весьма трудную задачу для историка, — а гг. компиляторы обыкновенно объ этомъ черезъ-чуръ мало заботятся. Пальма первенства принадлежитъ въ этомъ дѣлѣ опять—Кизеветтеру. «Продолжатели» его еще очень смутно поняли свою задачу.

Послѣ всего сказаннаго, читателю нашей статьи не трудно составить себѣ предварительное понятіе о книгѣ Шлютера, если мы заявимъ, что она принадлежитъ къ дюжиннымъ компиляціямъ, въ которыхъ главное вниманіе обращено на полемику *противъ новѣйшаго* направленія въ музыкѣ, и что это «обозрѣніе *всеобщей исторіи* музыки» не украшено *ни одной строкой* нотныхъ примѣровъ.

Для нашего читателя, полагаю, ясно, что къ подобному издѣлію нѣмецкой книжной промышленности серьезно относиться почти невозможно. Нѣмецкая дѣльная критика дѣйствительно и не отнеслась серьезно къ произведенію г. доктора (вѣроятно, философіи) I. Шлютера.

Но, по совершенному почти отсутствію музыкально-историческихъ учебниковъ *на русскомъ*, и по вниманію къ труду переводчика, который, вѣроятно, желалъ сдѣлать пользу публикѣ, — только поторопился выборомъ переводимой книги,—и, наконецъ, чтобы избѣгнуть упрека въ голословномъ, бездоказательномъ обвиненіи, поразсмотримъ поближе сперва книгу, потомъ ея переводъ.

Въ предисловіи авторъ излагаетъ свою задачу: быть продолжателемъ

112*

именно — Кизеветтера (къ этому стремятся *всѣ* нѣмцы, пишущіе такого рода учебныя книги) и обѣщаетъ «прагматическое» изложеніе особенно *позднѣйшаго* музыкальнаго времени, такъ какъ поставилъ себѣ цѣлію значительную обширность или краткость историческихъ очерковъ согласовать съ относительною для насъ важностью каждой эпохи и главнѣйшихъ ея дѣятелей.

Въ идеѣ все это—отлично хорошо. Дѣйствительно, въ краткомъ историческомъ обзорѣ *всего* развитія музыки отъ Амфіона до Франца Листа — нѣтъ ни малѣйшей надобности долго останавливаться на музыкѣ Индійцевъ, Китайцевъ, Аравитянъ, даже древнихъ Грековъ, «письменная» музыка которыхъ почти не дошла до насъ. Было уже замѣчено, что именно этою несоразмѣрностью частей, страдаютъ многія весьма дѣльныя сочиненія по исторіи музыки, въ томъ числѣ и Форкель, и Амбросъ. (Соразмѣрнѣе прочихъ, но уже «слишкомъ филистерски» экономенъ—Рейсманъ). Въ музыкально-историческомъ учебникѣ рѣшительный перевѣсъ долженъ лежать на послѣднихъ столѣтіяхъ, начиная, однако, съ XVI (не позже). Но при этомъ, не должно забывать, что первое, необходимѣйшее условіе «прагматическаго» изложенія исторіи—постепенность, указываніе преемственности *каждаго* крупнаго явленія, указываніе его почвы, его «родителей», его зародыша, развитія, расцвѣта и увяданія (или наклона къ увяданію). При этомъ не должно также забывать, что уже Кизеветтеръ сдѣлалъ очеркъ первыхъ временъ христіанской музыки (отъ X до XVI вѣка) *въ возможно сжатомъ* видѣ,—сократить редакцію Кизеветтеровскую и обойтись *безъ нотныхъ примѣровъ* значитъ—пустословить, потому что изложеніе будетъ не уяснено противъ Кизеветтера, а затемнено, и такъ называемое «обозрѣніе всеобщей исторіи музыки» обратится въ фельетонную болтовню *). Шлютеръ, именно съ этой стороны, достойный сподвижникъ Франца Бренделя, надъ «лекціями» котораго самъ не преминулъ посмѣяться даже въ предисловіи.

Обвиненіе подтвердимъ наглядными доказательствами. Убѣдимся, что книга Шлютера по само-важнѣйшимъ вопросамъ исторіи искусства не даетъ *никакого* отвѣта. Возмемъ, напримѣръ, основаніе *всей* средневѣковой музыки—звукоряды (*гласы*) заимствованы первыми христіанами у древнихъ грековъ, потомъ, установленные Амвросіемъ и, въ дополненномъ видѣ со временъ папы Григорія I, получили санкцію латинской церкви.

Изложеніе этого важнаго предмета,—основы всего послѣдующаго развитія грегоріанскаго пѣнія (plainchant) и, значитъ, всей церковной музыки на тысячелѣтіе впередъ—у Кизеветтера, при всей краткости, весьма обстоятельно, удовлетворительно во всѣхъ отношеніяхъ (стр. 3 — 5, изд. 1846 г.). Тутъ и связь съ древне-греческою музыкою, которая сообщена, между прочимъ и вся

*) Даже Улыбышевъ, въ своемъ «Aperçu sur l'histoire générale de la musique», помѣщенномъ во 2-мъ томѣ Біографіи Моцарта, — въ этомъ очеркѣ, сдѣланномъ съ крайнею наивностью диллетанта и съ краснобайствомъ французско-нижегородскаго фельетониста, все-таки не обошелся безъ многихъ примѣровъ *нотами* (изъ книгъ Burney'я, Форкеля и др.).

вполнѣ, въ видѣ справки, въ особомъ приложеніи и зависимость отъ христіанскихъ пѣснопѣній, и факты, и *примѣры*, и выводы.

Теперь послушаемъ Шлютера (перевожу съ оригинала, по причинамъ которыя объяснятся ниже).

Сперва о *древне-греческой музыкѣ*: (стр. 2). «Истиннымъ творцомъ (?!) греческой музыки является Терпандеръ изъ Лесбоса (около 670). Вмѣсто прежней четырехструнной киѳары (4 струны, тетрахордъ) онъ ввелъ семиструнную, съ объемомъ цѣлой октавы (?),—привелъ въ порядокъ народные напѣвы, подчинилъ ихъ правиламъ и опредѣлительнѣе установилъ (?) отношеніе древнѣйшихъ ладовъ или «гармоній» (Tonarten oder Harmonien), т. е. дорійскаго лада, фригійскаго и лидійскаго». И только?—Какіе же именно были эти лады? въ чемъ ихъ свойство, особенность, различіе одного отъ другаго и отъ звукорядовъ нашей музыки—?—отвѣта въ книгѣ Шлютера не сыщете. А у Кизеветтера все это объяснено, въ порядкѣ и *съ примѣрами*.

Далѣе, —объ Амвросіи и Григоріи (послѣ того, что *вся* древняя музыка разсказана на 4 страничкахъ въ такомъ вкусѣ, какъ о Терпандерѣ), стр. 6.—

«Христіанское литургическое пѣснопѣніе въ первыя времена было *очереднымъ* (Wechselgesang) или между мужчинами и женщинами (??), *или* между священникомъ и народомъ (?). При этомъ, вѣроятно, вкрались (?) отголоски изъ языческихъ гимновъ древнихъ грековъ».

«Послѣ папы Сильвестра, учредившаго въ Римѣ школу пѣвчихъ (330), оказалъ большія заслуги по церковному пѣнію Миланскій епископъ, св. Амвросій (347—399). Онъ особенно заботился о развитіи очереднаго пѣнія антифоновъ и респонсорій,—для сего и самъ сочинялъ слова и напѣвы гимновъ и духовныхъ пѣсенъ...»

«Такъ какъ въ это время церковное пѣніе успѣло уже сдѣлаться слишкомъ свободнымъ, слишкомъ близкимъ къ мірскимъ пѣснямъ (?), то главное стремленіе папы Григорія Великаго (590 — 604) было: наклонить церковное богослужебное пѣніе снова въ первобытной простотѣ и силѣ».

(Въ чемъ могла состоять *испорченность* тогдашняго духовнаго пѣнія въ глазахъ церкви?—не объяснено Какіе существовали въ то время мірскіе напѣвы?—не упомянуто ни словечкомъ).

«Къ 4-мъ церковнымъ тонамъ (Kirchentöne) Амвросіанскимъ, основаннымъ на греческомъ тетрахордѣ и названнымъ главными, или *автентическими*, дорійскому, фригійскому, лидійскому и миксо-лидійскому (не объяснено, что эти названія опредѣлились гораздо позже), папа Григорій присоединилъ еще четыре, *квартой ниже* противъ каждаго изъ главныхъ. Эти прибавленные 4 тона были названы *плагальными*. Черезъ это, назвавъ семь отдѣльныхъ звуковъ (какихъ?) семью первыми буквами латинской-азбуки, установилъ систему октавъ и 8 церковныхъ тоновъ». — Далѣе упомянуто вскользъ о «невмахъ» (безъ малѣйшаго примѣра и объясненія) и о знаменитомъ антифонаріи папы Григорія.

Глава эта, столь скудная содержаніемъ,—какъ видите,—и столь богатая

ошибками всякаго рода (которыя и перечислять подробно не стоитъ) украшена выходкой Мендельсона *противъ* (!) Грегоріанскаго пѣнія и его мнимой красоты (письмо Мендельсона къ Цельтеру изъ Рима, 1831). Этотъ нападокъ художника позднѣйшихъ временъ на формы первобытнаго богослужебнаго пѣнія примѣчателенъ, какъ образчикъ личнаго вкуса творца «Elias» и «Lobgesang», но въ учебникѣ, при изложеніи *зачатковъ* христіанской музыки, вслѣдъ за Мендельсономъ, вопіять противъ *немелодичности* (?!) Грегоріанскаго пѣнія также мило и умѣстно, какъ, напримѣръ, упрекать Палестрину, зачѣмъ онъ не писалъ «Lieder ohne Worte», или блестящихъ фортепіанныхъ каприччіо à la Felix Mendelssohn.

Возмемъ другой примѣръ, изъ временъ уже ближайшихъ.

Возмемъ зарожденіе германской *инструментальной* музыки (сонаты, квартета, симфоніи). Откуда явилась эта вѣтвь искусства? Какъ возникла ея самостоятельность? Отчего именно въ Германіи это совершилось и привилось ко всему дальнѣйшему развитію искусства? — что отвѣтить на все это книга Шлютера?

Замѣтимъ, прежде всего, что XVIII вѣкъ и въ очеркѣ Кизеветтера обработанъ *гораздо слабѣе* предъидущихъ эпохъ. И книга Кизеветтера не даетъ сколько-нибудь удовлетворительныхъ отвѣтовъ на выставленные здѣсь мною вопросы, но тѣмъ болѣе, на обязанности писателя, издающаго свой учебникъ въ 1863 г.,—съ претензіей «продолжать» Кизеветтера—лежало: обработать съ особеннымъ тщаніемъ (обѣщаннымъ въ авторскомъ предисловіи) все, что имѣло важное вліяніе на позднѣйшія судьбы искусства.

По плану книги (къ которому мы еще возвратимся) германской инструментальной музыкѣ, т. е. «ея *основанію* (Begründung) и *первому развитію* черезъ Гайдна» посвѣщена отдѣльная глава (XI).

Но и тутъ дѣло начинается у Шлютера, почти *прямо* съ самого Іосифа Гайдна,—только вскользь упомянуто объ Эммануилѣ Бахѣ (сынѣ великаго Іоанна Себастіана). Какою именно была музыка «инструментальная», *неакомпанирующая голосамъ* до временъ Эммануила Баха (ровесника *Глуку*, изъ года въ годъ); откуда явились тѣ *формы* сочиненія музыкальнаго, которымъ геніальный Гайднъ придалъ опредѣленность и законченность на многіе десятки лѣтъ впередъ? Этого книга Шлютера не объясняетъ *вовсе*. Объ «сюитахъ» для оркестра или для отдѣльныхъ инструментовъ и о танцовальной музыкѣ внѣ театра, упомянуто чуть-чуть, о «Cassationes» — и вовсе не сказано. Тогда какъ стоило раскрыть книгу Яна объ Моцартѣ, чтобъ всѣ нужныя указанія найти почти во всей подробности.

Если такой дорогой предметъ для нѣмцевъ, какъ симфоническая и камерная музыка, обработанъ съ такимъ, непростительнымъ и для француза, верхоглядствомъ, то чего же ждать отъ другихъ областей, чуждыхъ для германскаго вкуса?

И дѣйствительно: до крайности плохо изложеніе развитія итальянской

оперы (съ прошлаго вѣка до Верди), почти такъ же и о французской оперѣ (о такомъ важномъ дѣятелѣ какъ Rameau, достойномъ предшественникѣ Глука,—нѣсколько жалкихъ строкъ, будто въ справочномъ словарѣ!). *Россія*,—какъ было уже замѣчено,—для автора *всеобщей* исторіи музыки и *не существуетъ*.

Разумѣется, что этого и не нужно для *главной* цѣли автора: для полемическихъ выходокъ, на каждомъ шагу, противъ Вагнера, Листа и ихъ приверженцевъ съ неловкимъ панегиристомъ, Бренделемъ, во главѣ.

Такая полемика, весьма задорная и придирчивая до мелочей—въ учебной книгѣ чрезвычайно неумѣстна.

Вмѣсто нея авторъ лучше бы позаботился о логичности *плана* своей книги. На первый взглядъ планъ недуренъ. Вотъ онъ:

Гл. I. До-христіанскія времена. Гл. II. Унисонное пѣніе латинской церкви. III. Первыя попытки гармоніи. Улучшеніе музыкальныхъ письменъ. IV. Нидерландская школа. Орландо-Лассо. V. Палестрина. Римская и Венеціанская школы. VI. Зарожденіе оперы и развитіе ея въ Неаполитанской школѣ. VII. Евангелическое (лютеранское) пѣніе. VIII. I. С. Бахъ (духовная кантата). IX. Г. Ф. Гендель (ораторія). X. Французская опера и Глукъ. XI. Основаніе германской инструментальной музыки Гайдномъ. XII. Завершеніе оперы Моцартомъ. XIII. Блестящая эпоха инструментальной музыки и нѣмецкой пѣсни (Lied): Бетховенъ и Шубертъ. XIV. Эпигоны. Опера послѣ Моцарта въ Италіи, Франціи и Германіи. XV. Послѣдніе цвѣты германской музыки въ другихъ вѣтвяхъ: Шпоръ, Мендельсонъ, Шуманъ. Настоящее и будущее.

Вглядѣвшись, однако, въ этотъ планъ попристальнѣе, найдемъ въ немъ большія погрѣшности.

Пока авторъ придерживается Кизеветтеровской программы, дѣло еще сколько-нибудь идетъ на ладъ (хотя напр. въ концѣ 3-й главы Франкону Кельнскому прямо приписано *изобрѣтеніе* мензуральныхъ нотъ, а мы уже видѣли, по случаю Гвидона, какъ должно понимать эти «изобрѣтенія»,—и далѣе: весь такой важности предметъ, какъ мензуральная музыка, отдѣланъ въ нѣсколькихъ строкахъ); но въ позднѣйшихъ эпохахъ господствуютъ сбивчивость и *произволъ*, какъ легко видѣть изъ заглавія, напримѣръ, послѣдней рубрики.

Людвигъ Шпоръ, современникъ К. М. Вебера (родился двумя годами ранѣе) отнесенъ къ самой позднѣйшей главѣ.

О Спонтини говорится многими страницами *послѣ* Россини.

О германской оперѣ «послѣ Моцарта» говорится въ послѣднемъ отдѣлѣ XIV главы, такъ что о В. Теллѣ (1829) Робертѣ (1831) и Гугенотахъ (1836) приходится читать гораздо *раньше* нежели о Веберѣ и его Фрейшюцѣ (1821), безъ котораго не было бы ни Телля, ни Мейерберовскихъ оперъ.

Болѣе мелкихъ недосмотровъ и не перечесть!

Пренебреженіе къ новѣйшему направленію въ искусствѣ отзывается въ каждой строкѣ автора этой компиляціи. Онъ остановился на Мендельсонѣ и на классической (?) эпохѣ дѣятельности Шумана. Онъ говоритъ прямо, что

будь Мендельсонъ еще живъ, ни о какихъ «пророкахъ будущей музыки» и рѣчи бы не могло быть! Все дальнѣйшее для Шлютера — «отъ лукаваго». Оттого онъ въ своемъ «Обозрѣніи» всю 14-ю главу пригналъ только къ тому, чтобы выставить дѣятельность и стремленіе Р. Вагнера—со стороны каррикатурной. Я замѣчалъ уже, что по Вагнеровскому вопросу (die Wagner-Frage) существуетъ у нѣмцевъ (теперь отчасти и у французовъ) цѣлая литература. Для выписокъ, господину Шлютеру предстояло поле преобильное. И нельзя сказать даже, чтобы въ выборѣ чужихъ ругательныхъ и насмѣшливыхъ выраженій онъ былъ особенно-счастливъ. Въ разныхъ нѣмецкихъ, газетахъ музыкальныхъ и не-музыкальныхъ, мнѣ попадались приговоры противъ Вагнера и «вагнеризма», несравненно-болѣе мѣткіе и злые нежели то, что попало въ книгу Шлютера.

Берліоза и Листа онъ отдѣлываетъ еще безцеремоннѣе, «en masse», въ концѣ послѣдней главы, заключая книгу благими надеждами, что святыню германскаго искусства, наслѣдіе Мендельсона — конечно сохранять такіе истые жрецы его, какъ Лахнеръ, Гаде, Гиллеръ, Рейнталеръ, Рицъ et concsortes. Благословенная будущность для «всеобщей» музыки!

Изъ всего сказаннаго, читатели наши достаточно ясно видятъ, какого рода книгу перевелъ г. Бессель, видятъ нужна ли она *для русскихъ*. Надобно ли было именно ее перевести?

Извиненіемъ для г. Бесселя, конечно, служитъ то обстоятельство, что *на русскомъ* рѣшительно нѣтъ ни одной «исторіи музыки», ни пространной, ни краткой, кромѣ *жалкой* книги Стаффорда, сокращенной англійской компиляціи (1830 года) изъ Burney'a и Hawkins'a, переведенной на «французскій» съ примѣчаніями, поправками и прибавленіями Фетиса, а съ французскаго на русскій Е. Вороновымъ въ 1838 г. (С.-Петербургъ).

Конечно, въ наше время, положительно невозможно принимать за сколько-нибудь серьезный и полезный учебникъ, такое «руководство», гдѣ, напримѣръ, одна изъ всѣхъ XXIII главъ, пресерьезно трактуетъ о музыкѣ Абиссинцевъ, Эмпоонговъ, и даже Готтентотовъ (гл. X), — а между тѣмъ, развитіе напр. итальянской музыки изложено до того... «сокращенно», что на страницѣ 185 идетъ рѣчь о Гвидонѣ Аретинскомъ, — черезъ *десять* (!) страничекъ является уже Палестрина, а на стр. 218—не далѣе—идетъ уже *Россини*!! О Себ. *Бахѣ* говорится *вскользь* вмѣстѣ съ цѣлымъ семействомъ Баховъ, «даровитыхъ музыкантовъ», точно будто рѣчь идетъ о семействѣ квартетистовъ, братьевъ Миллеръ, о кларнетистахъ братьяхъ Бендерахъ и т. п. Тутъ, разумѣется, нечего ждать, нечего требовать! Самъ переводчикъ Вороновъ, въ предисловіи своемъ, говоритъ объ авторѣ: «г. Кукъ Стаффодръ не отличается *особою эрудиціею*, — въ изложеніи подробностей о музыкѣ народовъ восточныхъ часто впадаетъ въ непростительныя противорѣчія; въ описаніи музыки среднихъ вѣковъ онъ также дѣлаетъ иногда важныя погрѣшности».

Зачѣмъ же было избирать для перевода именно такую книгу?—Вороновъ первыми строками предисловія высказываетъ свои общія побужденія:

«Бѣдность нашей музыкальной литературы, особенно ея исторической части и очевидная польза (?) такого сочиненія, которое представило бы намъ начало, ходъ и постепенное совершенствованіе музыкальнаго искусства у различныхъ народовъ».

Почему Вороновъ не выбралъ, напримѣръ, безмѣрно-полезнѣйшей, хотя еще болѣе краткой книги Кизеветтера, которая въ 1838 г. уже *четыре года* была на свѣтѣ, это объясняется первымъ вѣроятнымъ предположеніемъ, что Вороновъ *не зналъ* по нѣмецки; вторымъ, не менѣе вѣроятнымъ, предположеніемъ, что переводчикъ и вообще не много читалъ по части исторіи музыки, довольствуясь русскимъ диллетантствомъ «спустя рукава» и французскимъ верхоглядствомъ изъ «знаменитаго», но преизобилующаго ошибками, Фетиса.

Прошло *три десятилѣтія* (не бездѣльный срокъ!) и, къ стыду русской учебной литературы, грустное явленіе съ трудомъ Воронова точь въ точь повторилось на трудѣ г. Бесселя! Если книга Стаффорда изъ рукъ-вонъ плоха для *своего времени* (тридцатые года), то̀ и книга Шлютера не многимъ лучше *для своего времени* (шестидесятые годы). Разумѣется, безъ отношенія къ эпохѣ изданія, многое у Шлютера изложено во 100 разъ вѣрнѣе, полнѣе, обстоятельнѣе, дѣльнѣе, даже ученѣе, нежели въ совсѣмъ-диллетантской книгѣ Стаффорда. Но вѣдь передъ Шлютеромъ лежали уже не Burney да Hawkins только, а цѣлые вороха безцѣнныхъ работъ Кизеветтеровъ, Винтерфельдовъ, Рохлицовъ, Куссемакеровъ, Яновъ, Кризандеровъ и др. «Исторія музыки» выросла въ это время, создалась какъ наука и не позволяетъ уже съ собою такъ дѣтски забавляться, какъ это дѣлали англійскіе и французскіе компиляторы на пользу свѣтскихъ диллетантовъ и женскихъ пансіоновъ.

Книга Шлютера, какъ мы видѣли, всетаки далеко не *на уровнѣ* современнаго состоянія науки, и переводъ такой книги—конечно не вовсе безполезной какъ сборникъ многихъ именъ, годовъ, фактовъ въ нѣкоторой системѣ—вовсе не услуга для литературы, гдѣ еще *нѣтъ* дѣльной исторіи музыки, для познанія которой, книга Шлютера руководствомъ служить не можетъ.

Можно даже сказать, что для *первоначальнаго* ознакомленія съ предметомъ, книга Стаффорда, въ ея переводѣ, для *русскихъ* любителей музыки и привлекательнѣе и *полезнѣе* книги Шлютера.

1) Какъ ни слаба сокращенная компиляція Стаффорда, въ ней — когда идетъ рѣчь о древне-греческой музыкѣ (на стр. 139 и далѣе русск. перев.) *приложены — весьма важные* для наглядности понятій — объяснительные примѣры *въ нотахъ*. Также и въ главѣ о музыкѣ Арабовъ (стран. 70 русск. перев.).

У Шлютера нѣтъ *ни одной строчки* нотъ, что и лишаетъ эту книгу характера книги полезной какъ руководство.

2) Переводчикъ Вороновъ присоединилъ къ книгѣ Стаффорда цѣлую главу отъ-себя, объ *русской* музыкѣ.

Вотъ какъ онъ говоритъ объ этомъ въ своемъ предисловiи:

«Неудовлетворительность извѣстiй о нашей нацiональной музыкѣ побудила меня написать особую статью, подъ названiемъ: «Взглядъ на основанiе музыкальнаго искусства въ Россiи». При составленiи этой статьи я воспользовался нѣкоторыми замѣчанiями князя В. Ѳ. Одоевскаго».

Статья эта (XXIV заключительная глава книги, отъ 349—399 стр.) на своихъ 50 страничкахъ, конечно, не даетъ сколько-нибудь полнаго очерка своего обширнаго предмета, но сообщаетъ многiя не *невѣрныя* свѣдѣнiя и о народной русской музыкѣ, и о богослужебномъ пѣнiи въ православной церкви, отъ самыхъ первыхъ временъ вплоть до Бортнянскаго, и о театральной музыкѣ на Руси отъ временъ Елисаветы вплоть до Верстовскаго и Глинки. Что еще важнѣе всего этого—повторяю, для *первоначальнаго* ознакомленiя съ дѣломъ—переводчикъ къ своему очерку приложилъ таблицу русско-церковныхъ музыкальныхъ письменъ, т. е. *крюковъ* и—*для сравненiя съ ними* (мысль превосходная!) таблицу западныхъ «невмъ» (изъ исторiи музыки Martini).

Ничего этого, разумѣется, и въ поминѣ нѣтъ, въ книгѣ Шлютера, въ которой переводчикъ «не считалъ нужнымъ» или «не осмѣлился» приложить ничего «своего», кромѣ нѣсколькихъ, легкаго свойства, примѣчанiй. Между тѣмъ, г. Бессель, какъ бывшiй воспитанникъ С.-Петербургской консерваторiи «счелъ же необходимымъ» добавить нѣчто о композицiяхъ (!) А. Рубинштейна и о дѣятельности «*Русскаго* музыкальнаго Общества». Это выходитъ *плохимъ* комплиментомъ Рубинштейну и Р. М. О. въ «историческомъ» учебникѣ, гдѣ вы не найдете именъ—ни Бортнянскаго, ни Глинки.

Въ заключенiе нѣсколько строкъ о самомъ переводѣ.

Здравый смыслъ постановляетъ слѣдующiя требованiя отъ переводчика ученаго или учебнаго сочиненiя:

1) *Полное знанiе языка, на которомъ это сочиненiе писано*—знанiе до *тонкостей* — иначе, въ случаѣ нѣкоторой кудреватости выраженiя въ оригиналѣ, переводчикъ не уловитъ настоящаго смысла.

2) Не менѣе полное знанiе роднаго языка, т. е. того, на который книга переводится — иначе, даже при пониманiи смысла оригинала, переводчикъ не будетъ въ состоянiи передать *тона* каждой фразы оригинала, а иногда отъ тона—даже и въ нелитературномъ сочиненiи—слишкомъ многое зависитъ.

3) Кромѣ общей образованности, необходимой для всякаго «печатнаго» труда — *обстоятельное знакомство съ самымъ предметомъ сочиненiя*, знанiе той науки, въ области которой принадлежитъ переводимая книга.

О г. Besselѣ, къ сожалѣнiю, приходится сказать, что его переводъ Шлютера обличаетъ несостоятельность переводчика *по всѣмъ тремъ требованiямъ.*

Книга Шлютера въ оригиналѣ написана довольно бойкимъ полемическимъ слогомъ нынѣшнихъ нѣмецкихъ музыкальныхъ рецензентовъ и эстети-

ковъ. Авторъ весьма любитъ щегольнуть фразой въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ ему удается ввернуть немножко своихъ разсужденій и разглагольствій среди цѣлаго вороха компиляторской работы.

На русскомъ—и слѣдовъ Шлютеровскаго «тона» не осталось. Книга получила оттѣнокъ школьной сухости старыхъ учебниковъ, въ которой Шлютера никакъ обвинять нельзя.

Переводчикъ самъ въ предисловіи извиняется, что «встрѣтилъ не мало затрудненій въ слогѣ автора, довольно изысканномъ и натянутомъ». По моему это сознаніе, что «трудъ не по силамъ» для печатнаго перевода врядъ-ли извиненіе.

Переводчикъ, именно вслѣдствіе несоразмѣрности своего слога съ авторскимъ, поминутно долженъ былъ просто выпускать выходки Шлютера, весьма—въ своемъ родѣ—характерныя. Это, значитъ, уже не переводить, а «передѣлывать». А если ужъ передѣлывать, то надобно было приняться за такую работу съ бо̀льшею смѣлостью и съ другимъ отношеніемъ къ предмету, т. е. написать *свою книгу*, по случаю Шлютеровой.

Но все бы это—особенно въ отношеніи къ разглагольствіямъ Шлютера—еще и небольшой грѣхъ. Нѣтъ, встрѣчаются промахи въ *фактическихъ* подробностяхъ, происходящіе именно отъ неуразумѣнія настоящаго смысла авторской фразы.

Примѣровъ — очень много, — выберу, только, что по рельефнѣе и не потребуетъ длинныхъ «объясненій» ошибки.

Читатели видѣли, что Шлютеръ первую главу книги оканчиваетъ непріязненной выходкой *противъ* красоты грегоріанскаго пѣнія.

Еще до цитаты изъ Мендельсонова письма авторъ говоритъ такъ:

(Стр. 7 нѣмецкаго подлинника): «Въ грегоріанскомъ пѣніи нѣтъ именно всего того, въ чемъ состоитъ для насъ главная прелесть музыки: нѣтъ такта, ритма, доступной, идущей къ сердцу мелодіи. Но какъ иные ученые археологи изыскиваютъ дивныя красоты въ неловкихъ, неповоротливыхъ фигурахъ на вазахъ древней живописи, или въ старинныхъ гравюрахъ на деревѣ, такъ есть фанатики ультра и въ нашемъ искусствѣ, которые съ лицемѣрною глубокостью восторгаются грегоріанскимъ пѣніемъ, какъ «Non plus ultra» церковной музыки. Одинъ изъ новѣйшихъ писателей (F. Clément. Histoire générale de la musique religieuse. Paris 1861) *паденіе* всего религіознаго искусства обозначается—именами Рафаэля и Палестрины».

Вотъ, по возможности, *близкій* переводъ этого отрывка, важнаго для Шлютеровскихъ взглядовъ.

Теперь сличите, какъ это мѣсто переведено у г. Бесселя (стр. 7 русскаго перевода).

«Но подобно тому, какъ ученые археологи открываютъ непостигаемую красоту *въ тупыхъ изображеніяхъ вазъ* (—?—«Holzchnitte» вовсе пропущено), такъ наши цѣнители (?) хвалятъ *съ безчувственною аффектаціею глубокаго по-*

нимація грегоріанское пѣніе, считая его «Non plus ultra» церковной музыки. Начало паденія *этого мнѣнія* (!?!) одинъ изъ новѣйшихъ писателей (Clément etc.) обозначилъ именами Рафаэля и Палестрины!»

Измѣнено, конечно, только *одно слово*—но смыслъ вышелъ діаметрально *другой*, чѣмъ въ оригиналѣ, котораго мысли переводчикъ не схватилъ.

Слабое знакомство съ самимъ дѣломъ иногда вовлекаетъ переводчика въ большія неточности. На стр. 13 (переводъ) является какой-то *Гларо* (?)—въ подлинникѣ:—знаменитый ученый XVI вѣка, Glarean котораго имя переводчикъ прочиталъ: Clareau. Эта *маленькая* обмолвочка изобличаетъ крупное незнаніе, т. е. что онъ о «Глареанѣ» и не слыхивалъ. А *безъ* Глареана изученіе средневѣковой музыки не мыслимо.

На стр. 16 (русскій переводъ) читаемъ: «Въ сочиненіяхъ его (Орланда Лассо) мы находимъ мессы отъ четырехъ до 8 голосовъ, и между ними *многія свѣтскаго содержанія*». — «Это какъ же могло случиться?» недоумѣваетъ читатель—обѣдня, да со свѣтскимъ содержаніемъ?!

Въ оригиналѣ — viele über weltliche Themen, т. е. «на темы мірскихъ пѣсенъ», что въ послѣдовательномъ изложеніи исторіи средневѣковой музыки, ни для кого дико не будетъ. Но «тема» въ техническомъ смыслѣ вовсе не— «содержаніе».

Кромѣ того, *въ этой же фразѣ*, переводчикъ безъ малѣйшей надобности общипалъ и безъ того не богатаго фактами Шлютера, — *пропустивъ*, что изъ сочиненій Ласса болѣе *двухъ тысячъ, печатныхъ и рукописныхъ хранятся въ Мюнхенѣ* (мессы, мотеты, гимны, псалмы и проч.).

2) Что изъ произведеній его особенно славились «Мотеты», въ которыхъ онъ считался первымъ мастеромъ, а изъ мотетовъ особенною знаменитостью пользовались «семь псалмовъ покаянія» на 5 голосовъ, объ которыхъ еще Thibaut повторилъ ни на чемъ не основанное свѣдѣніе, будто бы эти псалмы были заказаны композитору французскимъ королемъ Карломъ IX «чтобы успокоить свою душу послѣ Варѳоломеевской ночи».

Подробности, какъ видите, не безъинтересныя, особенно въ краткомъ обзорѣ, гдѣ Орланду Лассо и *всего-то* удѣлено двѣ странички!

А тутъ еще г. переводчикъ распорядился по своему!

Иногда, въ самомъ важномъ переводчикъ впадаетъ въ *прямое* противорѣчіе съ авторомъ:

У Шлютера: (стр. 20) «Музыка Палестрины—*существенно хоровое* пѣніе (ganz wesentlich Chorgesang), чѣмъ бы по настоящему должна быть вся церковная музыка; музыка Палестрины чужда элемента сладости и патэтичности» и т. д. У г. Бесселя (стр. 21): «Музыка Палестрины не (?) есть собственно хоровое пѣніе, какимъ должна бы быть всякая церковная музыка; въ ней нѣтъ ничего нѣжнаго и патетичнаго» и т. д.

Можно-ли такъ искажать переводимаго автора?

Прошу читателей замѣтить, что я промахи переводчика указывалъ все

на первыхъ 20 страницахъ книги. Судить можно, что и въ остальныхъ главахъ ошибокъ и безсмыслицъ будетъ не меньше.

Вотъ, напримѣръ, курьезный образчикъ изъ главы XIV..

На стр. 179 (русск. перев.), гдѣ рѣчь идетъ о Веберѣ и его операхъ, васъ поразитъ слѣдующая строка:

О Фрейшюцѣ, доставившемъ композитору знаменитость въ Берлинѣ послѣ перваго же исполненія, *самъ Веберъ* писалъ къ Кинду: *«Фрейшюцъ понравился черни»*. Вы недоумѣваете? Что-бы это такое было. Это не особенный комплиментъ оперѣ. Не большая радость для композитора. Если-бъ еще дѣло шло о Вѣнѣ, можно бы подумать что Фрейшюцъ пришелся по вкусу извѣстному піанисту Карлу *Черни* (Czerny). Но тогда «черни» требуетъ прописной буквы, да и рѣчь идетъ не о Вѣнѣ, а о Берлинѣ.

Заглядываете въ оригиналъ (стр. 165) и загадка объясняется такъ:

Веберъ, въ восторгѣ отъ перваго Берлинскаго представленія, пишетъ пріятелю своему, либретисту—Кинду горячее письмо:

«Нашъ «Стрѣлокъ» *попалъ прямо въ цѣль»*. Der Freischütz *hat in's* Schwarze getroffen—!

Я думаю — довольно! Вы видѣли какова книга и каковъ переводъ. Въ добавокъ очень часто переводчикъ и съ «падежами» русскаго языка плохо справляется.

Г. Бессель видимо немножко не за свое дѣло принялся. Онъ въ предисловіи высказываетъ свою надежду, что много ему будетъ *прощено за ту цѣль*, которая его руководила.

«Простимъ» ему пожалуй литературный грѣхъ такого перевода, но — «простимся» и съ переводомъ, и съ книгою.

Учено-литературная дѣятельность Московской Консерваторіи.

Въ отношеніи къ музыкѣ и ея разумѣнію въ массахъ публики, Россія— какъ и во многихъ другихъ отношеніяхъ—*вся въ будущемъ* (слова Лермонтова). Музыкальное просвѣщеніе у насъ едва-едва начинаетъ пробиваться сквозь дремучіе лѣса и дебри безпробуднаго невѣжества и варварскихъ предразсудковъ. Такимъ образомъ, каждая попытка просвѣщать русскихъ съ какой бы то ни было стороны музыкальнаго дѣла есть благородный подвигъ «миссіонерства» въ дикой землѣ.

Но съ другой стороны, какъ во всякомъ дѣлѣ, и по музыкѣ, у насъ есть масса, и есть «не-масса». На сколько большинство коснѣетъ на самой грубой степени непониманія музыки или равнодушія къ ней, кромѣ самой пошлой ея стороны, на столько въ меньшинствѣ сосредоточивается сочувствіе къ музыкѣ

и пониманіе ея значенія въ *болѣе чистомъ* видѣ, нежели въ самыхъ цивилизованныхъ слояхъ Германіи. Для нашихъ массъ—любая итальянщина, любая варламовщина — хлѣбъ насущный, и чѣмъ *плоше*, тѣмъ вкуснѣе и сытнѣе. Между тѣмъ какъ въ нашей не-массѣ, уже начиная оставлять позади себя сочувствіе къ Мендельсону и даже къ Шуману, трезво понимаютъ Баха и Бетховена, страстно любятъ Шопена, воспріимчиво относятся къ Вагнеру, но горячѣе всего встрѣчаютъ всякое музыкальное движеніе на *своей*, родной почвѣ и отъ развитія *русской* музыки, русской музыкальной мысли, русскаго музыкальнаго стиля, развитія самобытнаго, не пересаженнаго изъ нѣмеціи—ждутъ самыхъ благотворныхъ для искусства плодовъ.

При оцѣнкѣ явленій на горизонтѣ музыкальнаго просвѣщенія въ Россіи, никакъ не слѣдуетъ опускать изъ виду той «двойственности», о которой здѣсь шла рѣчь.

Концерты, квартетные вечера, консерваторіи на нѣмецкій ладъ—все это прекрасно и, до нѣкоторой степени, *полезно* въ землѣ, гдѣ музыкальное просвѣщеніе на такомъ низменномъ уровнѣ. Но прививка намъ нѣмецкихъ цеховыхъ идеаловъ до мозга костей никогда теперь не удастся. Въ такой дѣятельности нѣтъ ни малѣйшаго залога для *процвѣтанія* ея въ Россіи. Направленіе отживающее уже свой вѣкъ въ самой Германіи,—для насъ положительно мертво. А отъ *«мертвенности»*—отворачиваются.

Смотря съ этой точки, нельзя не увидать крупнѣйшей разницы между Петербургомъ и Москвою. «Русское Музыкальное Общество» основалось въ Петербургѣ раньше Московскаго. Но въ Петербургѣ диктаторомъ, властителемъ всего дѣла былъ — Антонъ Рубинштейнъ; люди его окружавшіе не имѣли ни самонадѣянности, ни характера, чтобы ему въ чемъ нибудь прекословить. У насъ уже была однажды рѣчь объ его идеалахъ. По своему онъ былъ правъ, но взглядъ его, композитора (!), идущаго по слѣдамъ Мендельсона и Шумана, былъ до крайности одностороненъ. Онъ не можетъ признать ни истиннаго прогресса въ искусствѣ, иначе не отвертывался бы отъ Вагнеризма, ни *народнаго* элемента, иначе бы не могъ относиться съ пренебреженіемъ къ *русскимъ* музыкальнымъ дѣятелемъ.

Закваска, положенная Антономъ Рубинштейномъ въ основаніи дѣятельности «Русскаго Музыкальнаго Общества въ Петербургѣ», еще долго не выведется.

Одна изъ само-важнѣйшихъ отраслей музыкальной науки, «исторія музыки» была, при Антонѣ Рубинштейнѣ, препоручена въ Консерваторіи одному віолончелисту, который врядъ-ли и слыхалъ когда-нибудь о такой наукѣ,—а теперь—безъ Рубинштейна—преподавателемъ исторіи музыки явился кто-то совсѣмъ неизвѣстный, рекомендующій себя въ газетѣ «Голосъ» блѣдненькими музыкальными фельетонами, самаго «ретрограднаго» свойства.

По части «книжной» дѣятельности Петербургская Консерваторія не заявила себя (съ 1862 г.) *ровно ничѣмъ*. И это весьма понятно при такомъ

«тормозѣ» всякаго путнаго дѣла, какъ напримѣръ, нынѣшняя дирекція Р. М. О. въ Петербургѣ, которая оцѣниваетъ годныя для «общества» и для Консерваторіи силы съ точки зрѣнія «личныхъ» отношеній. Мѣрка достоинства тутъ не познанія, не способности, а — пріятельское знакомство съ этими господами и — низкопоклонность. Превосходные залоги для будущаго!

«Русское Музыкальное Общество въ Москвѣ» съ самаго основанія и до сихъ поръ имѣетъ въ главѣ — роднаго брата Антона Григорьевича Рубинштейна, Николая Григорьевича. Тотъ — европейская знаменитость, піанистъ и композиторъ на весь міръ. Этотъ — извѣстенъ только въ *Москвѣ*, извѣстенъ какъ отличный піанистъ, отличный дирижёръ, и — *не* композиторъ. Но въ этомъ (кромѣ личнаго характера, конечно) одна изъ главнѣйшихъ причинъ неимовѣрной пользы, которую онъ своей дѣятельностью приноситъ Москвѣ, а чрезъ неё и всей Россіи. Н. Рубинштейнъ именно *такой* дѣятель, такой *проводникъ* музыкальнаго просвѣщенія, какой на его мѣстѣ требовался самимъ дѣломъ. Онъ, какъ *не* не-композиторъ, *не*-геній, вовсе не исключителенъ въ своихъ симпатіяхъ и антипатіяхъ, — не лицепріятенъ, — а въ этомъ-то и вся «суть» его роли. Онъ долженъ былъ собрать около себя не однихъ только Московскихъ нѣмцевъ-музыкантовъ, а привлечь въ кругъ дѣятельности Р. М. О. *всѣ* наличныя русскія силы, съ задатками пользы для музыкальнаго просвѣщенія и — дѣйствительно *привлекъ*.

Тогда какъ въ Петербургской Консерваторіи и помину нѣтъ о столько необходимомъ для русскихъ *классѣ церковнаго пѣнія*, Московская Консерваторія не только можетъ гордиться своимъ профессоромъ по этой части, Свящ. Дим. Разумовскимъ, но этотъ профессоръ издаетъ «особый учебникъ» по своему предмету, — *первый учебникъ этого дѣла въ Россіи*. Заслуга уже — исторически важная.

Тогда какъ на стѣнахъ Петербургской Консерваторіи красуется только объявленіе о плохой книгѣ Шлютера, жалко переведенной г. Бесселемъ (съ *уступкою* для воспитанниковъ Консерваторіи, когда такой книжонки и *даромъ* никому не надо!) — Профессоръ Московской Консерваторіи П. И. Чайковскій очень исправно перевелъ весьма хорошее (съ практической стороны) «французское руководство къ инструментовкѣ», а преподаваніе исторіи музыки въ Моск. Консерват. отдано Герману Ларошу, котораго блистательныя статьи по музыкально-исторической критикѣ обращаютъ теперь на себя большое вниманіе публики и со многихъ сторонъ сдѣлали бы честь профессору зрѣлому, знаменитому и передовому.

И книга Димитр. Разумовскаго, и книга переведенная П. Чайковскимъ, и статьи Германа Лароша могутъ быть предметомъ особыхъ, спеціальныхъ критическихъ обзоровъ; но, убѣдясь на опытѣ, что для русскихъ читателей (при современномъ уровнѣ) общіе выводы полезнѣе техническихъ подробностей, скажемъ здѣсь вкратцѣ о двухъ учебныхъ книгахъ, посвятивъ болѣе обширный обзоръ статьямъ Лароша *).

*) Послѣдній не былъ Сѣровымъ написанъ. *Ред.*

I.

Церковное пѣніе въ Россіи.

(Опытъ историко-техническаго изложенія).

Дим. Разумовскаго.

Выпускъ первый (стр. 1—136).

Изданіе это, — первое въ своемъ родѣ, — принято за руководство по открытой въ сентябрѣ 1866 г. *каѳедрѣ* исторіи богослужебнаго пѣнія православной греко-россійской церкви въ классахъ Московской Консерваторіи. Нѣсколько строкъ «вмѣсто предисловія» знакомятъ, какъ нельзя лучше, съ цѣлью автора, оттого мы здѣсь эти строки частію и выпишемъ.

«Новость предмета, отсутствіе сочиненій, которыя бы служили учебникомъ или руководствомъ къ предварительному ознакомленію съ церковнымъ пѣніемъ не могли не затруднить воспитанниковъ Консерваторіи.

«Настоящимъ изданіемъ дается воспитанникамъ возможность свободнѣе слѣдить за чтеніемъ исторіи церковно-русскаго пѣнія и успѣшнѣе вникать въ самыя подробности, иногда много объясняющія существо самого дѣла:

«Такимъ образомъ отъ этого изданія нельзя ожидать: 1) окончательныхъ сужденій о церковномъ пѣніи и 2) многихъ подробностей его исторіи.

«Для объясненія многихъ семеіографическихъ особенностей въ церковно-русскомъ пѣніи необходимо было представить не мало *примѣровъ*. Примѣры сіи заимствованы частію изъ нотнолинейныхъ книгъ, издаваемыхъ Святѣйшимъ Сѵнодомъ, частію изъ безлинейныхъ нотныхъ рукописей, хранящихся во многихъ русскихъ библіотекахъ».—

Къ тексту книги присоедено нѣсколько замѣчаній извѣстнаго авторитетнаго знатока по этому предмету, — князя В. Ѳ. Одоевскаго, которому авторъ учебника показывалъ свою книгу еще въ рукописи.

Чтобы дать нѣкоторую идею о планѣ и полнотѣ самаго учебника, выпишемъ его содержаніе, по заголовкамъ *отдѣленій* и главъ.

Отдѣленіе I. Богослужебное пѣніе древней христіанской церкви.

Глава I. Техническое устройство богослужебнаго пѣнія христіанской церкви (Система древне-греческаго пѣнія, по тетрахордамъ, потомъ амвросіанскаго и грегоріанскаго пѣнія. Осьмогласіе).

Глава II. Семеіографія въ древней христіанской церкви. (Крюковыя письмена; ихъ происхожденіе и употребленіе).

Глава. III. Исполненіе богослужебнаго пѣнія въ древней христіанской церкви (Голосъ человѣческій. Народъ. Церковные пѣвцы. Ликъ. Пѣніе антифонное).

Глава IV. Преп. Іоаннъ Дамаскинъ какъ церковный пѣснопѣвецъ. (Біографія.—Музыкальные труды.—Октоихъ).

Отдѣленіе II. О мелодическомъ пѣніи православной церкви.

Глава I. (Вступительная) *Общая исторія* богослужебнаго пѣнія въ Россіи (Періоды: стараго истинпорѣчія, съ I до XIV вѣка,—раздѣльнорѣчія въ XV и XVI вѣкѣ, новаго истинпорѣчія въ XVII вѣкѣ, обзоръ нотныхъ письменъ въ каждомъ періодѣ).

Глава II. Общія свойства богослужебнаго пѣнія въ Россіи (Пѣніе ангелоподобное и пѣніе демественное. Осьмогласіе. Трисоставное сладкогласованіе).

Глава III. Текстъ нотныхъ книгъ (Въ греческой церкви и потомъ дополненія въ великорусской).

Глава IV. *Греческій* роспѣвъ православной церкви. (Кондакари. Первыя нотнолинейныя рукописи. Осьмогласіе—съ технически-музыкальной стороны).

Глава V. *Знаменный* роспѣвъ.

Эта—весьма-богатая содержаніемъ глава, къ сожалѣнію, прерывается въ настоящемъ выпускѣ еще въ самомъ началѣ. Исторія знаменнаго роспѣва и его письменъ—педагогическія заслуги Шайдурова—еще не затронуты въ настоящемъ выпускѣ.

Вообще, судя по заголовкамъ *всей* книги и по вступительной главѣ II отдѣла, дальнѣйшій выпускъ обѣщаетъ еще большую занимательность и практическую пользу, чѣмъ нынѣшній первый, гдѣ по необходимости, при изложеніи темныхъ, первоначальныхъ временъ, авторъ довольствовался памятниками, сравнительно, скудными и мало изслѣдованными. Позднѣйшія времена, т. е. съ XVII вѣка, извѣстны гораздо лучше, представляютъ обиліе матеріаловъ и широкое поле для технико-критическихъ изслѣдованій.

Можно быть не совсѣмъ согласнымъ съ авторомъ книги, касательно коекакихъ подробностей музыкальной системы древнѣйшихъ гласовъ (о чемъ при другомъ случаѣ), но невозможно не любоваться отчетливымъ, яснымъ изложеніемъ всего предмета въ настоящей книгѣ, которой несомнѣнно предстоитъ самая блестящая будущность въ кругу людей, способныхъ ее оцѣнить. Кругъ этотъ, къ сожалѣнію, чрезвычайно-тѣсенъ, какъ во всѣхъ случаяхъ глубокаго техническаго знанія, у насъ въ Россіи.

Первый шагъ на трудномъ поприщѣ исторіи нашего церковнаго пѣнія—совершенъ. Напечатанъ учебникъ, въ которомъ—на первый разъ—все самое необходимое для познанія соединено въ стройномъ порядкѣ, изложено отлично хорошо и обогащено многочисленными, наглядными примѣрами. Такихъ музыкально-историческихъ учебниковъ вообще *очень мало*, не только въ Россіи, но на всемъ бѣломъ свѣтѣ. Честь и слава Московской Консерваторіи призвавшей къ дѣятельности такого даровитаго спеціалиста, какъ священникъ Димитрій Разумовскій.



II.

Руководство къ инструментовкѣ.

Сочиненіе профессора А. Ф. Геваерта.

Переводъ съ французскаго, съ прибавленіемъ партитурныхъ примѣровъ изъ русскихъ сочиненій, профессора П. И. Чайковскаго.

(Сочиненіе это принято какъ руководство въ Консерваторіяхъ Московской и Петербургской). Москва. У. Юргенсона. 1866.

Умѣнье «оркестровать», или «инструментовать»—одно изъ важнѣйшихъ въ наше время условій композиторскаго искусства. Кто и въ наше время смотритъ на это дѣло «черезъ плечо», относится къ нему какъ къ чему-то второстепенному, придаточному, тотъ доказываетъ только свое непониманіе «status quo» нашего искусства. Оно съ каждымъ днемъ болѣе и болѣе тяготѣетъ къ *выразительности*, *характерности* и *колоритности*, общаго и всѣхъ подробностей. Но характерность и колоритность музыки осуществляется всего болѣе въ *краскахъ* музыкальныхъ, т. е. въ тэмбрахъ инструментовъ и голосовъ, въ способности композитора разнообразно, богато и *умѣстно* сочетать эти тэмбры,—пользоваться ими со всѣхъ возможныхъ сторонъ, въ согласіи со своею поэтическою задачею.

Если музыка, какъ мы её понимаемъ, вообще юнѣйшее изъ всѣхъ изящныхъ искусствъ, то «оркестровка», «колоритъ музыкальный», навѣрное, самоюнѣйшая отрасль всего музыкальнаго дѣла. Этой роскошной сторонѣ музыки всего одна сотня лѣтъ. Около средины прошлаго вѣка начинаютъ являться стремленія съ красотою сочетаній мелодико-гармоническихъ соединить характерность разнообразныхъ тэмбровъ въ инструментахъ, сопровождающихъ пѣніе или выступающихъ въ формахъ похожихъ на будущія симфоническія. Такія стремленія уже очень явственны въ Себастіанѣ Бахѣ и Генделѣ (при всемъ гнетѣ тогдашнихъ условій органнаго или клавициннаго «basso continuo» — гнетѣ, изъ подъ котораго ни Гендель, ни Бахъ высвободиться еще не могли).

Первымъ героемъ *свободной* оркестровки въ приложеніи ея къ *драматическимъ* цѣлямъ выступаетъ творецъ музыкальной драмы—*Глукъ*, а его первая опера съ серьозными стремленіями и въ отношеніи колорита — Орфей —дана въ Вѣнѣ въ 1764 г.—Въ дальнѣйшихъ своихъ произведеніяхъ Глукъ значительно еще развилъ въ себѣ стремленія къ колоритности. Въ обѣихъ «Ифигеніяхъ», въ «Армидѣ» есть мѣста колорита прелестно-правдиваго, даже и для нашего времени.

Но музыкѣ временъ Глука недоставало еще весьма-многихъ существенныхъ условій, оттого только подъ перомъ *Гайдна* и *Моцарта*, перешедши черезъ камерно-квартетную и капельмейстерски-симфоническую музыку, *организмъ оркестра* сплотился въ ту нормальную форму, которая стала царить въ искусствѣ подъ названіемъ «классической».

Гигантъ музыкальной мысли, высшій, или лучше сказать, *единственный* въ свѣтѣ истинный симфонистъ, *Бетховенъ*, разумѣется, согласно размаху своихъ идей, долженъ былъ придать небывалый до него размахъ и силамъ оркестра. Но, въ сущности, *оркестръ* Бетховенскій еще не много разнится отъ Гайдно-Моцартовскаго. Фамильное сходство оркестровки у этихъ трехъ героевъ музыки слышно на каждомъ шагу. Только въ самыхъ послѣднихъ (и высшихъ) своихъ созданіяхъ, въ девятой симфоніи и большой мессѣ, Бетховенъ увелъ музыку, а слѣдовательно и оркестровку, въ области никому невѣдомыя и для Гайдна съ Моцартомъ—положительно-недосягаемыя.

Новый міръ, по отношенію къ колориту, начинается въ музыкѣ не столько съ Бетховена, сколько съ его современника — *Вебера*. Тутъ слышно совсѣмъ иное вѣяніе. Касательно *архитектоники* музыкальнаго зданія, Веберъ съ Бетховеномъ и въ сравненіи идти не можетъ. Касательно «колорита» онъ одаренъ роскошнѣе Бетховена. (Какъ въ живописи, напримѣръ, Микель-Анджело, безъ сомнѣнія, *сильнѣе* Корреджіо или Тиціана, но кто же поставитъ великаго Буонаротти наряду *съ этими двумя*, *по колориту*?)—Творецъ «романтизма» на оперной сценѣ для самой задачи своей долженъ былъ явиться несравненнымъ колористомъ, и, по отношенію къ оркестровкѣ, проложить дорогу для всего позднѣйшаго.

Современникъ Вебера и Бетховена и ихъ соперникъ по славѣ, великій въ *своемъ родѣ* итальянскій маэстро, Россини, тоже одинъ изъ величайшихъ колористовъ —Тиціанъ или Веронезъ, когда хотѣлъ такимъ быть (напримѣръ, во многихъ мѣстахъ В. Телля, частью и въ Семирамидѣ, частью даже и въ своемъ шаловливомъ «Barbiere» и въ своемъ «Comte Ory»). Блескъ современнаго opернаго оркестра ведетъ свое начало не столько отъ Спонтини, сколько отъ Россини.

Къ началу 30-хъ годовъ роскошное наслѣдіе Россиніевско-Веберовскаго оркестра переходитъ въ руки *Мейербера*, который съумѣлъ обогатить это достояніе *собственными сокровищами* оркестровки умнѣйшей, эффектнѣйшей, иногда близкой къ геніальности.

Но одновременно съ Мейерберомъ является на французскомъ музыкальномъ горизонтѣ новое свѣтило, которое для публики и знатоковъ *того* времени, т. е. 30-хъ и первыхъ 40-хъ годовъ, казалось какою-то зловѣщею, чудовищною кометою, а въ сущности таило въ себѣ *будущность* оркестровкѣ на полвѣка впередъ. Мы разумѣемъ—Гектора *Берліоза*.

Своеобразный геній этого великаго музыканта поставилъ себѣ главною задачею: *характерность* оркестровыхъ сочетаній. Пламенѣя энтузіазмомъ къ Глуку, Бетховену и Веберу, Берліозъ—*по оркестровкѣ*—выше всѣхъ своихъ образцовъ. Съ него начинается новая эра въ исторіи оркестровки.

Новизна эффекта отъ небывалыхъ въ инструментальномъ мірѣ сочетаній, такого рода какъ, напримѣръ, знаменитое употребленіе самыхъ *низкихъ нотъ*

кларнетовъ для оттѣнковъ мрачно-фантастическаго, встрѣчается и у Вебера; но тамъ этого рода новизна—рѣдкое исключеніе.

Берліозъ *весь* изъ этихъ *исключеній*. «Скромность», экономичность оркестра, постояннымъ условіемъ, для него не существуютъ. Онъ—когда того *мысль* требуетъ—не боится сочетаній самыхъ экстра-вагантныхъ, самыхъ необычайныхъ, иногда едва примѣнимыхъ на практикѣ, *по колоссальности* средствъ. Оттого, не стѣсняя себя ни чѣмъ, онъ, въ области оркестровки, прокладываетъ новыя дороги на *каждомъ шагу*. Это — «эксплоататоръ» инструментальныхъ тайниковъ, которому въ его родѣ и предшественниковъ не бывало; это рудокопъ въ имъ же открытой голкондѣ.

Современникомъ Берліоза и Мейербера на почвѣ классически-германской музыки является — Мендельсонъ, которому, не смотря на его — пагубную для искусства — одностороннюю гладкость и довольно бездушную щеголеватость, невозможно отказать въ громадномъ историческо-музыкальномъ значеніи. И по оркестровкѣ, искусство одолжено ему, если не *новизнами* сочетаній (такихъ мало, напримѣръ, и въ Моцартѣ, въ сравненіи съ Глюкомъ), то стройностью, равновѣсіемъ всѣхъ силъ его оркестра, который пропитанъ уже и Веберовскою сочностью, и Бетховенскою серьезностью, не чуждъ и новѣйшихъ вѣяній характерности (увертюры Sommernachtstraum, Hebriden), но постоянно своеобразенъ и постоянно образцово красивъ. Типомъ *капельмейстера-симфониста* въ послѣднія десятилѣтія прошлаго вѣка былъ Моцартъ. Повтореніемъ этого самаго типа въ новѣйшее время былъ — Мендельсонъ. Моцартовы подражатели успѣли совершенно опошлить свой идолъ. Точно то же случилось и съ Мендельсономъ, сдѣлавшимся—на время, конечно,—язвою для искусства.

Реакціонеромъ противъ Мендельсонизма, избавителемъ германскаго искусства отъ чумы капельмейстерски-гладенькой и въ сущности *ничего* не выражающей музыки, является музыкальный герой самоновѣйшаго времени, Рихардъ *Вагнеръ*.

Ведя музыкальную драму прямо по стезямъ Глука и Вебера, Вагнеръ естественно, *для нашей эпохи* долженъ былъ явиться такимъ же новаторомъ въ *колоритѣ драматическаго оркестра*, какими были Глукъ и Веберъ, каждый для своего времени. Но быть «новаторомъ» въ искусствѣ *послѣ* тѣхъ героевъ, быть наравнѣ съ ними теперь, когда оркестровка подъ перомъ Мейерберовъ и Берліозовъ разработана до такой невообразимой степени совершенства—нельзя было иначе, какъ съ самобытнымъ *геніемъ къ оркестровкѣ*, превышающимъ *все*, что до сихъ поръ было на этомъ полѣ.

И дѣйствительно, въ оркестровкѣ Вагнера сливается глубина Бетховенскаго симфонизма со всѣми великолѣпіями до нельзя разработаннаго оркестра Мейерберовскихъ оперъ и съ тѣми «особенностями» оркестровыхъ сочетаній, тайна которыхъ уловлена впервые Берліозомъ, и все это безконечно далеко отъ Мейерберовскаго преклоненія передъ публикой, и все это подъ условіемъ строжайшаго служенія Глуко-Веберовской драматической правдѣ, Шиллеровски-

цѣломудренной чистотѣ поэтической задачи; все это столько же честно, но болѣе *осмыслено*, болѣе проникнуто общею идеею, несравненно глубже, чѣмъ у все-таки француза-Берліоза.

Можно, при случаѣ, наглядно *доказать* все здѣсь сказанное о Вагнерѣ, разборомъ любой страницы его оркестровой партитуры, напримѣръ, *Тристана* и *Изольды*, награвированной вотъ уже восемь лѣтъ и такъ мало изучаемой даже спеціалистами!

Читатели догадываются, что я сдѣлалъ здѣсь короткій обзоръ главныхъ героевъ оркестровки вовсе не съ тѣмъ, чтобы помѣстить здѣсь этотъ очеркъ, въ видѣ какого-то отрывка изъ исторіи музыки вообще. Я иду ближе къ дѣлу.

Каждый *трактатъ* объ оркестровкѣ или учебникъ по этой части въ наше время, по моему мнѣнію, долженъ заключать въ себѣ подобный очеркъ и въ подкрѣпленіе излагаемыхъ техническихъ описаній, наблюденій и замѣчаній долженъ представить цѣлую «хрестоматію» партитурныхъ примѣровъ непремѣнно *изъ всѣхъ поименованныхъ мною* художниковъ.

Оркестровкѣ *выучить или выучиться по книгѣ* невозможно. Музыкантъ можетъ только развить, образовать себя чтеніемъ подобныхъ трактатовъ и учебниковъ, при *практическихъ* занятіяхъ, т. е. при самомъ пристальномъ изученіи возможно большаго количества образцовыхъ партитуръ (перекладываніе ихъ на ф. п.; чтеніе всякими способами, прислушиванье при исполненіи и т. д.) и при собственныхъ *опытахъ* оркестровки.

Книга объ оркестровкѣ, какъ пособіе, какъ руководство, должна заключать въ себѣ, кромѣ *очерка исторіи* этого дѣла, систематическое изложеніе понятій о разныхъ тэмбрахъ и ихъ *регистрахъ* въ области музыкальныхъ звуковъ вообще, и къ *этому* различію приводить всѣ дальнѣйшія техническія подробности.

Группировка всѣхъ музыкальныхъ орудій должна быть сдѣлана строго систематически. Характеръ каждой группы или семейства долженъ быть изложенъ въ главныхъ генерическихъ чертахъ.

Техника каждаго отдѣльнаго инструмента не должна заключать всѣхъ возможныхъ подробностей, какъ отдѣльная *школа* этого инструмента, но все главное, существенное должно быть помѣщено.

Индивидуальный характеръ каждаго инструмента долженъ быть обрисованъ съ чрезвычайною тщательностью (*этому* условію превосходно отвѣчаетъ «Traité d'instrumentation» Берліоза).

Въ указаніяхъ возможныхъ сочетаній, въ группировкѣ инструментовъ, не надо забывать, что здѣсь *все*, въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ, зависитъ отъ *мысли*, отъ *намѣренья* композитора. Излишняя систематичность будетъ здѣсь только педантскимъ *гнётомъ* для изучающаго. (Примѣръ отчаянно педантскаго изложенія *правилъ* (!) оркестровки—весь IV томъ знаменитаго курса: Compositionslehre von A. B. Marx. Интересно бы знать: есть-ли на бѣломъ свѣтѣ кто-нибудь, кто изучая оркестровку по Марксовой книгѣ, покорился бы авто-

рову *методу* и остался бы музыкантомъ, композиторомъ, не отупѣвъ окончательно. Отдѣльныя замѣчанія есть и въ этой книгѣ отлично-хорошія)

Превосходно практическимъ способомъ для указанія *«какъ не должно инструментовать»* могутъ служить неудачныя по *оркестровкѣ* произведенія, которыя въ *фортепіанномъ* переложеніи звучатъ добропорядочно, въ оркестровомъ же исполненіи звучатъ плохо, сбито, неясно, некрасиво до крайности. Примѣровъ такихъ бездна въ современной музыкѣ. Сюда относятся почти всѣ симфоніи Шумана и все, что написано для оркестра Антономъ Рубинштейномъ (Замѣчательно, что при полной бездарности къ оркестру онъ взялъ на себя преподаванье въ Консерваторіи именно—инструментовки!). Этихъ «отрицательныхъ» примѣровъ должно быть въ учебникѣ почти столько же, какъ и «положительныхъ». Положительные образцы и образчики (иногда одинъ тактъ, нѣсколько нотъ, одинъ аккордъ) должны быть подобраны *мѣтко*, чтобы примѣръ имѣлъ значеніе и силу *типа*.

Неопредѣленность примѣра, неудачный его выборъ въ отношеніи красоты или характера сильно вредитъ дѣлу (Марксъ въ видѣ примѣровъ предлагаетъ часто *собственныя* издѣлія, которыя не годятся ни въ положительную, ни въ отрицательную сторону).

Составитель переведеннаго г. Чайковскимъ учебника, бельгійскій композиторъ—*Геваертъ* (авторъ нѣсколькихъ комическихъ оперъ, въ томъ числѣ одной на сюжетъ Вальтеръ-Скоттова Quentin Durward'а). Въ настоящее время онъ въ Парижѣ «инспекторъ оркестровъ», или что-то въ этомъ родѣ; должность, которая во Франціи дается только *знающему* свое дѣло музыканту (а не аферисту-профану, какъ у насъ въ Питерѣ).

Книга Геваерта, какъ *практическое руководство*, весьма-недурна и можетъ принести учащимся значительную пользу, въ ознакомленіи съ ходомъ инструментовъ, ихъ характеромъ и группировкой въ оркестрѣ. Выучиться оркестровать и по этой книгѣ, и по никакой въ свѣтѣ *нельзя* (Какой живописецъ научился бы употребленію разнообразной палитры, смѣшенію красокъ, богатствамъ колорита—по-книгѣ?!) Учебникъ Геваерта, конечно, въ *характеристикѣ* отдѣльныхъ инструментовъ не можетъ соперничать съ великолѣпнымъ трактатомъ Берліоза (Traité d'instrumentation); въ перечисленіи и подробностяхъ разныхъ *сочетаній* инструментовъ по ихъ группамъ—не такъ «обстоятеленъ», какъ IV томъ Марксова курса или II томъ Лобе (Lehrbuch der musikalischen Komposition), но за то избѣгнулъ Марксова невыносимаго педантства и многорѣчія; избѣгнулъ также смѣшныхъ ребяческихъ идеаловъ и пріемовъ Лобе (который между прочимъ пресерьозно предлагаетъ учащимся, какъ практическій совѣтъ, *таблицу* пробныхъ сочетаній всѣхъ инструментовъ по очереди, по два, по три и т. д.,—флейта и контрабасъ, кларнетъ и литавра и т. д., рекомендуя дѣлать упражненія по этой таблицѣ и давать *исполнять* ихъ оркестру—Lobe. Lehrbuch II s. 126—150. Гдѣ найдется такой оркестръ, кото-

рый будетъ на это согласенъ? Да и къ *чему* весь такой, никуда не примѣнимый, способъ?!)

Но къ идеалу «учебника оркестровки», въ наше время, и книга Геваерта еще не очень-то близка.

Вотъ главнѣйшіе ея недостатки.

Во вступленіи (стр. 1—5) помѣщенъ очеркъ главныхъ эпохъ оркестровки; очеркъ этотъ сдѣланъ на французскій манеръ, т. е. до крайности не точно и не полно. Объ оркестрѣ временъ Монтеверде авторъ говоритъ по слѣдамъ Фетиса, тогда какъ есть спеціальные труды объ этой эпохѣ, напримѣръ Кизеветтера, послѣ которыхъ Фетиса невозможно приводить какъ авторитетъ. До Моцартовыхъ временъ, впрочемъ, очеркъ Геваерта еще сносенъ.

Эпоха послѣ-Моцартовская, т. е. *богатѣйшая* по развитію оркестровки, очерчена до-нельзя кратко и слабо. Объ тѣхъ *герояхъ* оркестроваго дѣла, которыхъ я переименовалъ въ началѣ этой статьи ни словечка. Учебникъ выходитъ написаннымъ будто въ началѣ этого столѣтія, а не въ 60-хъ его годахъ. На практикѣ, т. е. въ партитурныхъ *примѣрахъ*, дѣло нѣсколько поправлено тѣмъ, что изъ временъ послѣ-Моцартовскихъ не забыты образчики изъ Бетховена, изъ Вебера, Россини, Мейербера, Обера, даже Галеви (!), и самого автора (!), но нѣтъ *ни одного примѣра изъ Берліоза, ни одного изъ Мендельсона, и только одинъ* (при томъ вовсе не замѣчательный) изъ *Р. Вагнера*!

Это-ли—намъ *современное* руководство къ оркестровкѣ?

Чувствуя капитальную неполноту книги Геваерта въ этомъ отношеніи, переводчикъ во многихъ мѣстахъ прибавляетъ примѣчаніемъ: «авторъ обнаруживаетъ *незнаніе* многихъ новѣйшихъ сочиненій».—Но этого *мало*. Это—не больше какъ полумѣра. Вѣдь прибавилъ же г. Чайковскій нѣсколько примѣровъ изъ нашего *Глинки и, какъ русскій*, поступилъ превосходно. Въ отношеніи же общеевропейскаго курса инструментовки *непремѣнно* слѣдовало пополнить книгу Геваерта образцами изъ *Берліоза, Мендельсона и Вагнера*, у которыхъ встрѣчаются самые *наглядные*, убѣдительные примѣры *новѣйшей* оркестровки, во многихъ пріемахъ уже *совсѣмъ непохожей* на Гайдно-Моцартовскую и даже Бетховенскую.

Да и изъ Глинки, одного изъ высшихъ колористовъ, необходимо было *побольше* примѣровъ, характеристичныхъ. Напримѣръ, при изложеніи роли англійскаго рожка въ сочетаніи его съ другими духовыми (стр. 48) нельзя было обойтись безъ прелестныхъ примѣровъ изъ первой части большой аріи *Ратмира*.—Въ замѣткѣ о контрафаготѣ (стр. 149) надо было бы привести примѣръ художественнаго употребленія этого рѣдкаго инструмента въ финалѣ II акта «Руслана» (сцена головы). Какъ, говоря о *пастушьемъ* характерѣ англійскаго рожка, не привести отрывка изъ пасторальнаго Adagio въ фантастической симфоніи Берліоза (Scène aux champs) или—высшаго что написано какъ абсолютное *соло* для этого инструмента—отрывка изъ III акта Вагнерова Тристана? (Оркестр. партитура, стр. 306). Въ этихъ примѣрахъ для изучаю-

щаго дѣло открываются цѣлые новые міры, а г. Геваертъ ограничился избитой аріей «Grace» изъ Роберта! Также и для басъ-кларнета—только Мейерберовы образчики, тогда какъ англійскій рожокъ и басъ-кларнетъ въ «Лоэнгринѣ» и «Тристанѣ» сдѣлались уже необходимымъ ингредіентомъ сплошной, а не *исключительной* оркестровки, вошли въ составъ *нормальныхъ* для *нынѣшняго времени* комбинацій. Руководство Геваерта для нынѣшняго композитора, въ этомъ отношеніи, какъ и во многихъ другихъ, уже не руководство, а книга отсталая.

Французская непослѣдовательность портитъ многія страницы этого учебника. Такъ напримѣръ, отъ *нераспредѣленія* инструментовъ по *регистрамъ* (мужскимъ и женскимъ) употребленіе *ключей* (G и F) для валторны вышло крайне-сбивчиво (стр. 52). Ясно, что валторна инструментъ *параллельный мужскимъ* голосамъ (предѣлы его—абсолютно взятые, т. е. въ совокупности всѣхъ строевъ—*октавные* звуки басистовъ и самые высокіе звуки—do, re—высочайшихъ теноровъ). Если-бъ Геваертъ имѣлъ *это* въ виду, то уяснилъ-бы себѣ очень легко, что нормальная валторна *не* альтовая in C, а *басовая* (или теноровая)—in C basso или *просто* in C; что *эта* валторна и пишется ключемъ G, а читается октавой ниже, какъ *теноровый* голосъ въ клавираусцугахъ или теноровый регистръ віолончеля въ старинномъ употребленіи, *кромѣ* низкихъ октавныхъ тоновъ, для которыхъ иной ключъ, кромѣ басоваго, невозможенъ. Авторъ книги не сдѣлалъ-бы своего *страннаго* замѣчанія (§ 92 II) о *странности* употребленія басоваго ключа въ валторнѣ будто бы *октавой ниже* (!!) противъ настоящаго звука. Вся таблица разныхъ строевъ валторны (прил. 66) страдаетъ *этою-же* нелогичностью.

Впрочемъ, многія части тщательно переведенной книги заключаютъ въ себѣ ясное, хорошее изложеніе предметовъ, которыхъ знаніе для современнаго композитора необходимо (напр. отдѣлъ хроматическихъ, *пистонныхъ* мѣдныхъ инструментовъ, и все объ военныхъ инструментахъ и оркестрахъ вообще).

Многіе изъ примѣровъ подобраны весьма-мѣтко.

Опечатокъ въ переводѣ (какъ во всемъ, что у насъ издается) весьма много. Къ сожалѣнію есть ошибки обезображивающія и примѣры партитурные. Напр. *басовый* ключъ въ партіи *Финна* прил. 204. Цифры прил. отъ 27—32 сбиты, оттого трудно пользоваться примѣрами безъ особой догадливости, которую въ обыкновенныхъ ученикахъ трудно предположить).

Во всякомъ случаѣ, однако, русское юношество музыкальное должно сказать г. Чайковскому большое спасибо.



ХРОНИКА.

I *).

6-го марта былъ второй ежегодный концертъ безплатной музыкальной школы Г. Я Ломакина.

Съ музыкальной стороны этотъ концертъ былъ до того незамѣчателенъ, что по-неволѣ спрашиваемъ себя: въ чемъ же прославленная дѣятельность г. Ломакина и его школы, если именно съ вокальной стороны концертъ не представлялъ никакого отличія отъ другихъ концертовъ съ участіемъ хоровъ? Или только въ *особенно плохомъ* выборѣ хоровыхъ пьесъ программы (кромѣ прелестнаго, но уже знакомаго хора А. С. Даргомыжскаго) состоитъ отличіе? Стоило-ли цѣлый годъ готовить массивное хоровое исполненіе такихъ плохихъ пьесъ?

Приверженцы Г. Я. Ламакина будутъ извинять его на этотъ разъ тою случайностью, что программа концерта за три дня до исполненія подверглась значительной перемѣнѣ, вслѣдствіе заявленія г. Стелловскаго противъ двухъ изъ 8 предназначенныхъ нумеровъ.

Но это будетъ несправедливо. Какіе №№ пріостановлены г. Стелловскимъ? 1) одна пьеса оркестровая: «Восточные танцы» изъ 4 акта Руслана, переложенные г. Балакиревымъ съ двухъ оркестровъ на одинъ; 2) одинъ хоръ: интродукція изъ оперы «Жизнь за Царя». Значитъ вокальныхъ пьесъ, одна, и то извѣстная публикѣ и переизвѣстная.

Что касается до «Восточныхъ танцевъ», то, представляя себѣ возвратиться къ поступку г. Стелловскаго, когда это дѣло болѣе разъяснится въ печатныхъ органахъ—скажемъ здѣсь, что геніальная музыка Глинки, конечно, не можетъ выиграть въ эффектѣ, если исполнительскія средства будутъ *уменьшены* противъ назначенныхъ въ оригинальной партитурѣ. Если авторъ выразилъ свою мысль «дуэтомъ», діалогомъ двухъ оркестровъ: военнаго на сценѣ и обыкновеннаго опернаго, то всякое приведеніе этой сложности къ простѣйшему виду, превращеніе діалога въ *монологъ*, хотя бы сдѣланное съ полнымъ уваженіемъ къ оригинальной мысли и съ полнымъ знаніемъ оркестроваго дѣла, можетъ быть допущено только какъ практическая необходимость (какъ напримѣръ для исполненія на миніатюрной пражской сценѣ), но никакъ не выставляться на показъ, какъ *новое* и капитальное *пріобрѣтеніе* для петербургской публики!

М. А. Балакиревъ—отличный музыкантъ, но именно своими «увертюрами» доказалъ, что онъ вѣдь еще—не Глинка и, конечно, того, что создано Глинкою, себѣ въ собственность не припишетъ! Смѣшныя рекламы за него, намозолившія глаза читателямъ «Спб. Вѣдомостей», должны непремѣнно его раздражать, если

*) «Музыка и Театръ», № 1.

онъ еще не въ конецъ испорченъ дружескимъ захваливаньемъ и оваціями со стороны своего кружка. О замѣчательной дирижерской его способности никто спорить не станетъ, но увертюра Берліоза (Римскій *карнавалъ*, а не Римская «масляница», какъ стояло на афишѣ, сильно отзываясь «русскими блинами») прошла не только что не безпримѣрно-превосходно, а даже просто нехорошо, такъ что и почти никакого эффекта на публику не сдѣлала, между тѣмъ какъ въ одномъ изъ концертовъ Рубинштейнскаго общеста, подъ весьма ординарной дирижировкой, привела слушателей въ восторгъ и повторена вся съ начала до конца. Гдѣ же необычайное дирижерство М. А. Балакирева? Гдѣ же капельмейстерскія достоинства, равносильныя съ Берліозомъ и Вагнеромъ, подъ магическимъ жезломъ которыхъ все получаетъ новую силу, новую жизнь? Одно слѣпое и глухое пристрастіе можетъ доходить до такихъ преувеличеній.

Въ № 1 за нынѣшній годъ Лейпцигской Allgemeine Musikalische Zeitung есть нѣкоторый курьезъ, относительно «русской» музыки и пріема, котораго нѣмцы ее удостоиваютъ.

Подъ рубрикой новоизданныхъ музыкальныхъ произведеній въ этомъ №, Allg. Musik. Zeit. разбираетъ нѣсколько пьесъ камерной музыки (Brahms, Krause, Reinecke, Taubert &) и среди этой архи-нѣмецкой компаніи — *квартетъ* нашего соотечественника Николая Аѳонасьева, «Волга» — *увѣнчанный* Русскимъ музыкальнымъ обществомъ въ 1860 г. (Nicolas Afonasieff. Le Volga Quatuor pour 2 Violons, Viola et Vcelle. Couronné par la société musicale russe l'année 1860. Leipzig, L. Senff).

Что же гласитъ нѣмецкій музыкальный трибуналъ?

Вотъ буквальный переводъ приговора.

«Среди оригинальнаго общества всѣхъ этихъ композиторовъ, одного изъ нихъ мы *рѣшительно не понимаемъ* (den wir schlechterdings *garnicht* verstehen): онъ изъясняется *по русски*, быть можетъ, *по китайски*, — намъ неизвѣстно; знаемъ только, что такихъ звуковъ, какими здѣсь угощаетъ насъ г. Аѳонасьевъ, мы никогда не слыхали. Пріемы его обличаютъ однако, что онъ старался «послѣднія» произведенія Бетховена или, вѣрнѣе, музыку будущности, перевесть на русскій или китайскій. Въ Бетховенѣ ему удалось подсмотрѣть только рапсодическій элементъ фуги ор. 133, но при этомъ откинуть въ сторону *все*, что напоминаетъ гармонію, ритмъ, тональность, форму, контрапунктъ. Онъ выступаетъ передъ нами «въ нагомъ видѣ» какъ дикій, и издаетъ звуки, никому непонятные. Совѣтуемъ каждому любителю музыки полюбоваться на этого дикаря; никто въ этомъ раскаяваться не будетъ, потому что, навѣрно, колоссально потѣшится!!»

Надъ этимъ приговоромъ, по-неволѣ, призадумаешься.

Если бы г. Аѳонасьевъ сталъ дѣйствительно отъявленный нововводитель въ музыкальномъ стилѣ, если бы принадлежалъ хоть сколько-нибудь къ партіи русскихъ передовыхъ музыкантовъ, то во-первыхъ, никакъ бы не сочинялъ «русскаго квартета» (?) по нѣмецкой выкройкѣ (что такое «русскій» квартетъ?)

Во-вторыхъ, если-бъ ему и случилось проштрафиться «квартетомъ» на русскіе мотивы, то ему никогда бы въ жизни неудалось *быть увѣнчаннымъ* со стороны партіи нѣмецкихъ музыкальныхъ ретроградовъ (съ А. Рубинштейномъ во главѣ), составляющихъ ареопагъ такъ называемаго «русскаго» (!) музыкальнаго общества.

Напротивъ, именно это «лауератство» г. Аѳонасьева (онъ получаетъ преміи отъ Р. М. О. рѣшительно каждый годъ) краснорѣчиво свидѣтельствуетъ о его полной *незлобивости* въ композиторствѣ, о его полной младенчески-невинной непричастности грѣхамъ Шуманистовъ, Вагнеристовъ и т. п.

Но что же это въ самомъ дѣлѣ такое?

Если въ квартетѣ г. Аѳонасьева нѣтъ рѣшительно *ничего*, даже издалека напоминающаго «гармонію, ритмъ, тональность, форму, контрапунктъ» если его звуки для европейски-просвѣщеннаго слуха производятъ впечатлѣніе какой-то башкирской или киргизъ-кайсацкой тарабарщины,—то чего же смотрѣлъ ареопагъ «русскаго» (нѣмецкаго) музыкальнаго общества? Гдѣ же его высоко прославленныя попеченія «о чистотѣ и правильности» стиля въ музыкѣ? За *что* же было увѣнчивать г. Аѳонасьева (нѣсколько лѣтъ сряду), если его муза въ глазахъ просвѣщенной Европы такая безобразная дикарка?

Или—если даже увѣнчанное А. Рубинштейномъ твореніе г. Аѳонасьева кажется нѣмцамъ «дикою рапсодіею»—то до *какой именно степени* музыкальныя формы должны быть дюжинно-плоскія, казенно-рутинныя, чтобы нѣмцы признали ихъ не киргизъ-кайсацкимъ діалектомъ?

Во сколько именно разъ надобно быть «незлобивѣе» г. Аѳонасьева, чтобы заслужить «похвальный» отзывъ отъ германскихъ музыкальныхъ знатоковъ?— Вопросы «на премію».

Къ примѣрамъ совершеннаго непониманія нѣмцами и людьми съ нѣмецкимъ воспитаніемъ всего самобытнаго, что проявляется въ русскихъ—вернемся еще не разъ.

II.

Концерты Роже и Литольфа *).

Въ нынѣшнемъ концертномъ сезонѣ у насъ два замѣчательныхъ европейски-знаменитыхъ гостя: французскій пѣвецъ-декламаторъ Роже и одинъ изъ крупныхъ представителей новѣйшаго направленія въ музыкѣ, Генрихъ Литольфъ.

Иностранныя, особенно парижскія, знаменитости по вокальному дѣлу любятъ посѣщать нашу иперборейскую столицу не иначе, какъ на склонѣ дней

*) «Музыка и Театръ», № 2.

своихъ (Паста, Рубини, Лаблашъ). Будетъ съ насъ, сѣверныхъ варваровъ, и того, что мы полюбуемся хоть на развалины тѣхъ красотъ, которыя приводили въ сладкій трепетъ энтузіазма европейцевъ, живущихъ подъ болѣе счастливымъ небомъ.

Всему на свѣтѣ свой чередъ. Для пѣвца Рожѐ, блиставшаго много лѣтъ на сценѣ парижской Комической оперы, а потомъ,—для Іоанна Лейденскаго въ «Профетѣ»,—перешедшаго на сцену Большой оперы, лучшее время давно миновало. По отзывамъ лицъ, слышавшихъ его лѣтъ 20 назадъ, онъ обладалъ прелестнымъ теноровымъ голосомъ. Теперь отъ этого голоса остались почти одни воспоминанія и привычки выступать передъ публикой въ высокихъ теноровыхъ партіяхъ.

Но жестоко ошибутся тѣ, кто пожелаетъ судить о Рожѐ, именно только со стороны *голосовыхъ* средствъ, со стороны *красоты звука.* Такія мнѣнія приличны только итальяноманамъ, неимѣющимъ никакого здраваго понятія о музыкальномъ исполненіи,—лицамъ, постоянно смѣшивающимъ «виртуоза» съ «инструментомъ», которымъ онъ владѣетъ.

Разумѣется,—пѣть совсѣмъ безъ голоса (особенно передъ публикою) — нельзя,—точно такъ, какъ нельзя, напр. играть на скрипкѣ, не имѣя въ рукахъ—скрипки. Однако, изъ весьма плохаго, рыночнаго віолончеля Сервѐ (чему я былъ свидѣтелемъ) вызывалъ прелестные звуки, выказывалъ свою виртуозность почти въ такой же силѣ, какъ и на 12-тысячномъ страдиваріи.

Въ пѣніи къ этому еще присоединяется важнѣйшее качество: произношеніе словъ, оттѣнки ихъ акцентуаціи, весь «поворотъ музыки», дающій впечатлѣніе не какъ звуки только, а какъ «роль», какъ опредѣленный драматическій моментъ.

Великій нашъ композиторъ Глинка имѣлъ самый небольшой, неважный, комнатный голосъ,—но пѣвалъ свои (а иногда и чужія) вещи такъ, что это было *совершенствомъ исполненія*, со стороны дѣйствія на слушателей, со стороны идеи, задачи музыкальнаго произведенія. А развѣ не въ этомъ самая «суть» всего музыкальнаго дѣла? Развѣ не для этого существуетъ вся музыка?

Вотъ съ этой точки, Рожѐ на людей, понимающихъ дѣло, производитъ впечатлѣніе неизгладимое. Это драматическій пѣвецъ *французской*, декламаціонной школы,—это пѣвецъ-актеръ въ каждой фразѣ, въ каждомъ звукѣ, въ каждомъ словѣ, въ каждомъ движеніи, въ каждомъ взглядѣ. Онъ голосомъ плѣнить уже не можетъ, да врядъ ли и когда нибудь старался плѣнить чисто звукомъ, но выразительностью, *правдою* своего исполненія бросаетъ въ глубокую тѣнь даже самыхъ даровитыхъ, по этой части, пѣвцовъ итальянцевъ (напримѣръ, хоть Тамберлика).

Съ первыхъ словъ первой его аріи (изъ «Іосифа» Мегюля) «Vainement Pharaon» почуялась длинная вереница почтенныхъ произведеній, намъ теперь совершенно чуждыхъ, но въ своемъ родѣ — образцово-изящныхъ. Точно

какъ съ первыхъ словъ Рашели тотчасъ же слѣдовало примиреніе наше съ париковскими трагедіями Расиновъ и Корнелей. И въ нихъ, при всей неправдѣ направленія, было свое прекрасное, свой фазисъ искусства, котораго весь новѣйшій реализмъ вполнѣ замѣнить—не въ состояніи. Но и не въ этомъ родѣ еще главная сила Рожѐ. Арія изъ «Іосифа» все-таки холодненька-реторична; такой исполнитель, какъ Рожѐ, передавая въ совершенствѣ истинный, тридиціонно сложившійся стиль имъ исполняемой вещи, не могъ заслонить нѣкоторой афектаціи въ цѣломъ поворотѣ музыки и текста этой условно-классической аріи.

Въ исполненіи (на нѣмецкомъ языкѣ) знаменитаго Шубертовскаго романса «Erlkönig» и не менѣе знаменитаго Шумановскаго «Ich grolle nicht»—французскій пѣвецъ выказалъ себя артистомъ универсальнымъ, космополитическимъ. Ни одинъ нѣмецкій пѣвецъ (не исключая и Штокгаузена) не передавалъ этихъ превосходныхъ вещей *лучше*, какъ онѣ переданы были французомъ Рожѐ,—подъ вполнѣ-превосходный аккомпаниментъ А. Рубинштейна.

Всѣ три лица въ Гетевской балладѣ (отецъ, ребенокъ и лѣсной царь) пронеслись передъ нами какъ живые. Катастрофа «Das Kind war todt» именно въ такой *музыкѣ-декламаціи* производитъ то потрясающее впечатлѣніе, для котораго написана эта баллада, волнующая какъ лихорадочный бредъ.

Но и это еще не все: въ извѣстной аріи изъ «Dame blanche» о прелестяхъ воинской жизни: «Ah quel plaisir d'être soldat!» — нашъ знаменитый гость показалъ намъ себя въ полномъ блескѣ своей знаменитости, явилъ себя героемъ того стиля, для котораго родился, въ которомъ стяжалъ главные свои лавры, въ стилѣ легкой, французски-комической оперы. Французская «opèra-comique» родилась изъ водевиля (comèdie à ariettes) и никогда не скрывала своего демократическаго происхожденія. Почему же и въ этимъ пѣсенкахъ, *неразлучныхъ* съ живою сценическою игрою не находить въ своемъ родѣ заманчивой прелести?

Очень часто тутъ музыка едва переступаетъ границу вседневнаго обихода человѣческой рѣчи; оттого въ партитурахъ этого стиля безпрерывныя указанія: «presque parlé—parlé». Требовать тутъ «выпѣванья» каждой нотки на итальянскій манеръ — явная нелѣпость. За то какъ проштрафляются итальянскіе пѣвуны, когда вздумаютъ браться и за этотъ стиль! Петербургъ долго не забудетъ Тамберлика—въ Фра-Діаволо, Кальцолари—въ Бѣлой Дамѣ. Жаль что такому артисту, какъ Рожѐ, не довелось полюбоваться этими карикатурами на любимый имъ родъ. То-то бы вдоволь похохоталъ!

Въ прелестной аріи Боальдьё, Рожѐ показалъ намъ,—что значитъ истинное исполненіе такого рода легкой музыки. Сколько огня, жизни въ каждой фразѣ! Цѣлыя сцены «французскаго» военнаго быта мелькаютъ передъ нами! «Buvons à notre général!» Это именно французское теплое чувство товарищества—съ вѣчнымъ, непокидающимъ устъ француза, словечкомъ «gloire!»

А возвращеніе съ поля битвы! привѣты въ народѣ! Встрѣча съ обожае-

мою матерью, ея поцалуи... Облако грусти при вѣсточкѣ объ измѣнѣ милой... слезинка... Ну, да ничего!... пройдетъ!... и снова, съ прежней силой: Ah! quel plaisir, ah! quel plaisir! ah! quel plaisir d'être soldat...

Предоставляю другаго сорта критикамъ и критиканамъ сосчитать, гдѣ именно голосъ Рожè не дохватилъ фальцетомъ, гдѣ сорвался, гдѣ былъ крикливо-рѣзокъ и т. д. Меня такая провѣрка не занимаетъ. Для меня музыка— не сольфеджіи, а искусство выразительности (Kunst des Ausdrucks, der Auffassung).

Съ этой, опять, стороны для меня драгоцѣнно появленіе у насъ Генриха Литольфа, высоко замѣчательнаго, какъ композиторъ и какъ дирижеръ. Какъ піанистъ онъ, для нашего времени, замѣчателенъ менѣе (и слава Богу! мало-ли піанистовъ на свѣтѣ!); лучшее, что въ немъ проявилось, въ исполненномъ имъ его 4-мъ концертѣ (Concerto symphonique, D-moll) опять подходитъ подъ категорію «сочиненія», «оркестровки» и умѣнья магнетически дѣйствовать на оркестръ. Въ наше время много нужно творческихъ способностей, чтобы умѣть заинтересовать слушателей длиннымъ фортепіаннымъ концертомъ. Литольфу это удалось вполнѣ. Мысли его грандіозностью, силою размаха, даже фактурою ближе всего напоминаютъ бетховенскую музыку. Онъ большой мастеръ съ желѣзною логичностью проводить однажды избранную идею по разнымъ закоулкамъ фантазіи и выставлять эту мысль поминутно въ новомъ цвѣтѣ, въ новыхъ калейдоскопическихъ сочетаніяхъ. Оркестровка его рельефна и сочна въ высокой степени. Онъ, конечно, воспользовался всѣми завоеваніями послѣ мендельсоновскаго времени, но гораздо проще, яснѣе Берліоза, потому что логичнѣе въ фактурѣ. Съ Шуманомъ, по оркестру, его и сравнивать неловко, такъ какъ Шуманъ, просто говоря, по оркестровкѣ весьма плохъ, одноцвѣтенъ и скученъ до-нельзя. Съ Вагнеромъ Литольфъ, не смотря на общую сторону музыкальнаго реализма, тоже нейдетъ въ параллель, такъ какъ Вагнеровы «задачи» совсѣмъ иного разряда, инаго калибра и, сверхъ того, кромѣ своей «Faust-ouverture», онъ поля симфонической музыки, «концертной» вовсе и не трогалъ, а музыкальная драма — совсѣмъ другое дѣло. Въ «симфоническомъ концертѣ» Литольфа интереснѣйшая доля—оркестръ. Но и фортепіанная разработка увлекательна; съ этой стороны особенно-прелестно «Scherzo». Какъ піанистъ, Литольфъ не блеститъ чистотою отдѣлки, за то—что за энергія, что за нервность, что за огонь, что за неистовые порывы страстности! Какъ высоко стоитъ *эта* сознательная виртуозность надъ тою, гдѣ механическая отдѣлка, техническая часть игры — на первомъ планѣ, гдѣ это рабское служеніе клавишамъ поглощаетъ всѣ силы, все вниманіе виртуоза, превращая его поминутно въ ремесленника, въ чернорабочаго!

Реальное, чисто-современное направленіе своей музыки Литольфъ высказалъ намъ въ двухъ своихъ увертюрахъ: «Le Chant des guelfes» (на поэму Мейерна) и «Robespierre» (увертюра къ трагедіи на этотъ сюжетъ). Первая имѣетъ совершенно складъ «poêmes symphoniques» Листа и его школы, т. е.

столько же разрозненна, распадается на лоскутки. Со средины пьесы и до конца интересъ сильно возрастаетъ. Безъ «программы» весьма трудно, почти невозможно судить о достоинствахъ такого рода музыкальной картины. Видно, что тутъ что-то происходитъ, все происходящее отражается въ музыкѣ, какъ въ зеркалѣ, но общее впечатлѣніе остается для слушателя загадочнымъ. Воинственная часть въ этой пьесѣ блистательна. Пѣвучія темы—не изъ сильныхъ. Съ программой и партитурой передъ глазами вернемся когда-нибудь къ этому произведенію, также какъ ко второму—«Робеспьеръ». Эта увертюра проникнута историческимъ духомъ первой французской революціи. Жизнь во всей пьесѣ—такъ и кипитъ, ключемъ бьетъ. Нѣсколько разъ слышится «Марсельеза», превосходно-инструментованная, конечно,—а со второй своей половины увертюра принимаетъ характеръ реальнаго событія, духъ захватывающаго, какъ драма на сценѣ. Побольше бы *такихъ* произведеній и капельмейстерскія концертъ-увертюры гг. Рейнике, Рицовъ, Гаде и т. п. нотнаго цеха мастеровъ наконецъ не посмѣли-бы являться на афишахъ сколько-нибудь серьезныхъ концертовъ. Первою изъ увертюръ Литольфа дирижировалъ А. Рубинштейнъ (такъ какъ авторъ поберегалъ свои силы для исполненія фортепіаннаго концерта), второю (Робеспьеромъ) дирижировалъ самъ авторъ, и доказалъ, что прямо примыкаетъ къ первѣйшимъ въ свѣтѣ оркестровымъ фельдмаршаламъ: Берліозу, Листу и Вагнеру. Контрастъ съ невозмутимо-ремесленнымъ спокойствіемъ Рубинштейна, ординарнаго дирижера большинства даже самыхъ мелкихъ петербургскихъ концертовъ, былъ поразителенъ. Великое дѣло — смыслъ, развитое сознаніе, горячая, истинно-артистическая натура. Искусственныя «подогрѣванія» дѣлу не пособляютъ! Жаль, что Литольфъ прекрасное, благородное впечатлѣніе отъ своей увертюры испортилъ, нѣсколько, фортепіанными мелочами, исполненными имъ (безъ оркестра) въ заключеніе концерта. Въ этихъ пьескахъ, особенно въ послѣдней (Caprice sur «Robert») Литольфъ разжаловалъ себя въ «піанисты», да ужъ и не совсѣмъ современные.

III.

Спектакль 17 мая («Жизнь за Царя») и спектакль 19 мая («Русалка»), съ участіемъ московскихъ гостей. *)

Пріѣзжіе изъ Москвы артисты весьма оживили вялый репертуаръ петербургской русской оперы, въ послѣднее время.

Г-жа Александрова выступила передъ нашей публикой въ лучшей, говорятъ, своей роли, въ «Антонидѣ» (спектакль 16 мая) и, съ многихъ сторонъ, оправдала восторженныя похвалы, которые расточались ей въ московскихъ га-

*) «Музыка и Театръ», № 5.

зетахъ. Г-жа Александрова пѣвица съ толкомъ, съ умѣньемъ; она очень мило обдумала каждое слово, каждое движенiе въ этой роли,—такъ небогатой драматизмомъ. Жаль, что голосовыя средства г-жи Александровой начинаютъ ей нѣсколько измѣнять и уже ни въ какомъ случаѣ не подходятъ подъ требованiя безмѣрно-высокой партiи Антониды.

Гораздо болѣе отраднымъ и—для нашей публики—почти неожиданнымъ явленiемъ оказалась г-жа Меньшикова, въ партiи «Наташи» въ «Русалкѣ».

Роль эта—особенно въ первомъ актѣ — возлагаетъ на исполнительницу большую отвѣтственность. Пѣвица, привыкшая къ «Лучiямъ» и «Сонамбуламъ» безъ вѣсти пропадаетъ въ этой трудной, потому что истинно *драматической*, роли. И силы голоса во всей этой партiи нужно—не мало. Слышавъ г-жу Меньшикову въ небольшой комнатѣ, съ аккомпаниментомъ фортепiано, невозможно было не плѣниться безподобными оттѣнками чувства и выразительности, которые эта молодая, еще не совсѣмъ опытная, но уже замѣчательная артистка умѣетъ вложить въ каждый звукъ своего голоса, наипрiятнѣйшаго по тембру и обширнаго по регистру (отъ контральтоваго «la» до высшаго сопраннаго «do»). Но настоящiй судъ надъ театральною пѣвицею можетъ быть произнесенъ только послѣ появленiя ея на *сценѣ*. Робость-ли передъ новою и избалованною публикою, или непривычка къ резонансу Марiинскаго театра (весьма неблагопрiятному для пѣвцовъ)—только сцены перваго акта въ исполненiи г-жею Меньшиковою не высказали, въ полномъ блескѣ, всѣхъ драгоцѣнныхъ качествъ ея голоса и артистичности. Она пѣла меньше, чѣмъ половиною своихъ средствъ. Общее впечатлѣнiе на публику и вышло то, что голосъ молодой пѣвицы—малъ, слабъ для Марiинскаго театра, что поетъ и выражаетъ она очень мило, но слишкомъ миніатюрно, по комнатному, какъ будто романсы у фортепiано исполняетъ.

Напротивъ, — четвертый актъ оперы, съ большой сценой Царицы русалокъ,— обыкновенно весьма не рельефный, даже въ отчетливомъ исполненiи г-жи Платоновой,—убѣдилъ всѣхъ съ разу, что г-жа Меньшикова только отъ *случайныхъ* причинъ показалась слабоватою въ 1-мъ дѣйствiи, что голосъ ея даже весьма силенъ и совершенно подходитъ подъ требованiя Марiинской сцены, что, наконецъ, г-жа Меньшикова принадлежитъ къ разряду тѣхъ, неоцѣненныхъ для композиторовъ, артистокъ, которыя увлекаются сами и увлекаютъ публику въ сильныхъ вспышкахъ драматическаго огня. Чѣмъ страстнѣе разгаръ драматической задачи, тѣмъ побѣдоноснѣе выходитъ изъ нея артистка такого разряда.

Еще поучиться и—главное—попривыкнуть къ сценѣ, чтобъ умѣть уравновѣшивать свои средства съ требованiями роли, въ ея цѣломъ, и театра, съ его капризами,—вотъ условiе, подъ которыми г-жа Меньшикова—артистка съ превосходнымъ голосомъ и—что еще важнѣе—съ положительнымъ талантомъ, станетъ блистательнымъ украшенiемъ русской оперной сцены, станетъ давножеланнымъ русскимъ сопрано для «русской» музыки.

Г. Николаевъ—теноръ весьма симпатическiй, довольно мягкiй и сильный,

но не высокій. Партія «Князя» вполнѣ подходитъ подъ его средства. Въ пѣніи и игрѣ его важное достоинство—полное отсутствіе «аффектаціи», которая была такъ несносна въ г. Коммиссаржевскомъ.

О г. Константиновѣ трудно сказать что-нибудь, судя по слишкомъ ничтожной роли «Свата». Я не могу никакъ постигнуть, чѣмъ особенно восторгается въ речитативахъ, именно этой роли, «*могучая кучка* русскихъ музыкантовъ» (выраженіе «Спб. Вѣд.»), хотя музыку «Русалки» вообще люблю чрезвычайно и цѣню весьма высоко (что подробно развивалъ въ 12 большихъ статьяхъ, «Музык. Вѣстн.» 1856 г.). Съ каждымъ разомъ я открываю въ этой замѣчательной оперѣ новыя красоты; онѣ именно такого рода, что требуютъ, что-бъ въ нихъ вслушивались. По моему убѣжденію (о которомъ еще поведу рѣчь) опера «Русалка» въ судьбахъ русской оперной музыки займетъ весьма почетное и важное мѣсто.

IV.

Музыкальная хроника заграничная *).

«Донъ-Карлосъ», Верди.—«Ромео», Гуно.—«Заколдованное дерево», Глука.—«Каирскій гусь», Моцарта.—«Герцогиня Герольштейнская», Оффенбаха.—«Асторга», Аберта.—«Лоэнгринъ» и «Мейстерзингеры» Вагнера.—Венгерская месса Листа.

Предоставляя себѣ о каждомъ замѣчательномъ явленіи современнаго міра говорить болѣе или менѣе подробно въ отдѣльныхъ, спеціальныхъ статьяхъ, мы будемъ,—отъ времени до времени,—сообщать читателямъ нашимъ и краткіе обзоры того, что дѣлается за-границей по музыкальной (а также и по драматической) части.

При сжатости очерковъ будемъ стремиться къ безупречной точности въ передачѣ фактовъ и къ вѣрной, по возможности, характеристикѣ каждаго явленія.

Одинъ изъ такихъ обзоровъ—à vol d'oiseau—предлагаемъ нынѣ, прося не забывать, что выборъ предметовъ, о которыхъ рѣчь пойдетъ, сдѣланъ не безразлично, какъ это часто случается въ фельетонахъ большихъ газетъ, или въ баластѣ даже спеціальной по музыкѣ періодической литературы. До многаго (напримѣръ, до концертовъ гг. странствующихъ виртуозовъ, до успѣховъ такой-то знаменитой примадонны на такой-то сценѣ и т. п.) намъ иногда и дѣла не будетъ. Для этихъ бюллетеней есть вдоволь другихъ органовъ. Будемъ говорить о томъ, что для насъ важно или занимательно, съ нашей точки зрѣнія.

Въ столицѣ Европы, въ Парижѣ — двѣ капитальныя новости: новыя оперы двухъ первостепенно знаменитыхъ маэстро: «Донъ-Карлосъ» — Верди и «Ромео»—Гуно.

*) «Музыка и театръ», № 9.

Обѣ эти оперы появятся и въ Петербургѣ, не дальше какъ въ предстоящій сезонъ, конечно, у итальянцевъ. (Составъ новой итальянской труппы въ Петербургѣ публикованъ уже во всѣхъ русскихъ газетахъ. Объ этомъ рѣчь—въ своемъ мѣстѣ). Кромѣ того, мы ждемъ о первыхъ представленіяхъ обѣихъ оперъ отзыва *съ натуры* отъ сотрудника нашего, который это время жилъ въ Парижѣ. Значитъ, читатели наши получатъ и подробные, обстоятельные съ разныхъ сторонъ, разборы этихъ двухъ произведеній.

Теперь, пока, ограничимся эссенціею изъ журнальныхъ отзывовъ.

«Донъ-Карлосъ», на театрѣ Большой оперы (Théatre Imperial de l'Opéra) исполненъ въ 1-й разъ 11-го марта (н. с.) текущаго года.

Либретто «Méry et Camille du Locle»—состряпано, разумѣется, по канвѣ знаменитой драмы Шиллера, съ прибавкою, конечно, нагроможденья разныхъ эффектовъ для парижанъ. 1-й актъ или прологъ (сцена королевы Елисаветы съ Инфантомъ и сватовство Филиппа II черезъ повѣреннаго)—въ Фонтенбльскомъ лѣсу, во время охоты. — Во 2-мъ актѣ сцена въ монастырѣ Св. Юста, отпѣванье Карла V-го, который, однако, въ концѣ оперы, является опять, какъ Deus ex machina, для спасенія своего внука. Въ этомъ же 2-мъ актѣ (послѣ перемѣны) большой праздникъ въ саду при испанскомъ дворѣ. Въ 3-мъ актѣ—опять пышное празднество съ большимъ балетомъ («акварій» изъ кордебалета закостюмерованнаго рыбками—для насъ — не новость, послѣ затѣй «Конька-Горбунка»)! Финалъ III-го акта — большое «аутодафе» во всей прелести, да еще съ громовымъ состязаніемъ двухъ оркестровъ и т. д.

Либретто вышло еще запутаннѣе Шиллеровой драмы и, на бѣду, сохранило слишкомъ много политической интриги, въ оперѣ непонятной и не эффектной.

Лучшая роль (маркизъ Поза) выпала на долю отличнаго баритона и превосходнаго актера, Faure, который вышелъ особенно хорошъ въ сценѣ умиранья.

Объ музыкѣ мнѣнія колеблятся. Несомнѣнно то, что въ ней есть много хорошихъ, серьезно задуманныхъ, новыхъ пріемовъ и комбинацій въ голосахъ и, особенно, въ оркестрѣ, что мрачный «реалистъ» Верди—какъ и въ «Сицилійскихъ Вечерняхъ»—приноравливалъ себя для Парижа къ стилю Мейербера—s'est Meyerberisé, s'est Wagnérisé même, какъ выражаются французы. Нельзя плыть противъ теченія! Но несомнѣнно также и то, что свѣжести силы творческой въ этомъ произведеніи значительно поменьше, чѣмъ въ прежнихъ Вердіевскихъ. Не смотря на чрезвычайную пышность постановки и на блистательный эффектъ финала 3-го акта, успѣхъ нерѣшительный, даже меньше, чѣмъ то, что называется «succès d'estime».

Были и случайности, повредившія Верди. Изъ отзывовъ парижскихъ рецензентовъ (Revue Musicale, France Musicale и др.), напримѣръ, замѣтно, что они очень обидѣлись, зачѣмъ маэстро не пустилъ ихъ на генеральную пробу этой оперы. Оттого и мстятъ ему въ своихъ статьяхъ—а слѣдовательно отнимаютъ нѣсколько процентовъ нашего довѣрія къ справедливости этихъ рецензій. Зима не далеко, провѣримъ все на дѣлѣ; но по всему видно, что особенно

важнаго мѣста, даже и въ ряду Вердіевскихъ твореній эта опера не займетъ, а скорѣе станетъ въ параллель со скучною «Forza del destino».

Во всѣхъ отношеніяхъ болѣе замѣчательное явленіе: «Ромео и Джульетта» Гунò, опера тоже въ 5-ти актахъ, представленная въ 1-й разъ, въ «Théâtre Lyrique»—27-го апрѣля (н. с.) текущаго года, съ блестящимъ, обще-ожиданнымъ и все-таки поразительнымъ успѣхомъ.

Сюжетъ Шекспирова «Ромео» такъ выгоденъ для музыкальной драмы, что по справедливости замѣчено: съ тѣхъ поръ, что оперная музыка созрѣла до возможности, худо или хорошо, воплощать такой сюжетъ, т. е. съ конца прошлаго вѣка — каждое поколѣніе непремѣнно получаетъ своего «Ромео» на оперной сценѣ. При нашихъ дѣдахъ были: Штейбольтъ и Зингарелли, при нашихъ отцахъ: Ваккаи и Беллини,—теперь Гунò.

Исторія всѣхъ этихъ оперъ по отношенію къ сюжету *въ его искаженіяхъ* для музыки — чудесный предметъ для самыхъ богатыхъ музыкально-эстетическихъ наблюденій. Прибавьте къ этому—знаменитую драматическую симфонію Берліоза на эту же тему, прибавьте родственность этого сюжета съ «Тристаномъ» Вагнера и вы увидите, какое широкое поле предстоитъ для критика, пожелающаго написать серьезный разборъ новаго произведенія автора «Фауста».

Здѣсь пока—всему этому не мѣсто.

Здѣсь только заявимъ, что первое знакомство съ текстомъ и концепціей оперы (по фортепіаной партитурѣ съ пѣніемъ *)—обличаетъ несомнѣнныя хорошія стороны этой вещи.

Шекспиръ, конечно, искаженъ господами Barbier и Carré, очень сильно, однако во сто разъ меньше, чѣмъ въ прежнихъ операхъ на этотъ сюжетъ, особенно въ жалкой Беллиніевской (Montecchi e Capuletti). Главная канва сохранена, характеры пострадали гораздо меньше даже, чѣмъ Гетевскіе въ оперѣ «Фаустъ». Французскія приставки—плохи, но не до безобразія.

Если къ тому, все-таки довольно складному и занимательному произведенію на Шекспировской основѣ, прибавите стиль Гуно, — вошедшій уже въ моду, въ цѣлой Европѣ, громадный успѣхъ этой оперы становится вполнѣ понятнымъ и, со многихъ сторонъ, справедливымъ.

Въ «Фаустѣ» много народныхъ сценъ, которыхъ здѣсь почти нѣтъ; но всѣми данными ситуаціями композиторъ воспользовался ловко и умно, хотя безъ особенной силы творчества.

Объ эффектѣ сцены разставанья Ромео съ Джульеттой, утромъ въ ея спальнѣ, французскія газеты наговориться не могутъ вдоволь. Пишутъ, что всѣ зрители вдругъ, невольно попривстали со своихъ мѣстъ и зарукоплескали шумно,

*) Иные рецензенты такое «предварительное» знакомство по клавираусцугу считаютъ уже вполнѣ достаточнымъ для полнаго разбора произведенія. Припомните рецензію оперы «Троянцы» Берліоза въ «Спб. Вѣдомостяхъ», даже съ указаніями *оркестровки*, когда партитуры и до сихъ поръ еще нѣтъ въ Петербургѣ.

неистово, впродолженіи нѣсколькихъ минутъ. «C'est beau, beau, beau!..» восклицаютъ восторженные поклонники новой оперы.

Этотъ моментъ (въ IV актѣ) и сцена дуэлей (финалъ III акта)—самыя рельефныя красоты, по общему приговору публики. Собственное сужденіе — отложимъ до близкаго практическаго знакомства съ этой оперой, во всякомъ случаѣ «пріятной во всѣхъ отношеніяхъ».

Разумѣется, что, какъ и по случаю «Фауста», явилась сильная оппозиція композитору въ партіи литературно-музыкальныхъ пуристовъ. Эта партія находитъ нынѣшнюю оперу Шарля Гуно, такою же «профанаціею» Шекспира, какъ «Фаустъ» профанація Гете. И въ этомъ—безъ сомнѣнія—много правды. Но дѣло зависитъ тутъ отъ взгляда на вещи. Зачѣмъ спрашивать *полнаго музыкальнаго воплощенія* Гетевской или Шекспировской (!) отъ такого музыканта, котораго полетъ вовсе не изъ высокихъ?—Гуно—герой въ царствѣ того, что французы называютъ «le joli» (категорія красоты самая любезная для французовъ, особенно для парижанъ). Область высшей красоты, высшихъ задачъ искусства въ музыкѣ Гуно остается вовсе не тронутою. Ширина и глубина поэтической мысли вовсе не его дѣло. Въ «Фаустѣ» онъ, пожалуй, вздумалъ и посерьезничать въ прелюдіи и первой сценѣ (монологъ самого Фауста), вздумалъ было схватиться и за шабашъ вѣдьмъ на Блоксбергѣ, изъ этого всего—ровно ничего не вышло. Пороху не хватаетъ.

Точно такъ и въ «Ромео» сюжетъ взятъ очень поверхностно, очень внѣшне. Въ глубь души забираться Гуно, кажется, и не помышлялъ. Даже Мейерберовская серьезность (многихъ моментовъ въ Гугенотахъ,—V актъ «Роберта») ему совсѣмъ не по плечу. Но у него—свой колоритъ, своеобразная гармонія, свой стиль, своя кисть — онъ подходитъ къ счастливо-избранному сюжету довольно ловко, со стороны, такъ сказать, обще-свѣтской, умѣетъ «прилично» передавать музыкою какой угодно сценическій моментъ. Опера выходитъ — «пріятною во всѣхъ отношеніяхъ» и влечетъ несмѣтныя толпы публики во всѣ европейскіе театры. Между тѣмъ это же и не отъявленная пошлость, не безобразіе, не растлѣніе музыкальнаго вкуса (какъ напримѣръ, музыка Оффенбаха и его подражателей). Это музыка благоприличная «de bon aloi», «de bonne compagnie», а чтобы убѣдиться въ дѣйствительной профанаціи такихъ сюжетовъ, какъ «Фаустъ» или «Ромео», подъ перомъ моднаго французскаго композитора, надобно *совершенно иначе* подходить къ искусству и его задачамъ, нежели подходятъ ежедневные потребители оперъ. Вникать въ самую глубь дѣла не только въ самомъ процессѣ творчества, но и въ процессѣ его пониманія дано не слишкомъ-то многимъ. Эти «немногіе» публику, конечно, не составляютъ.

Вотъ отчего опозиція въ отношеніи къ автору «Ромео»—безвредна. Онъ преспокойно себѣ пожинаетъ и будетъ пожинать повсемѣстно — лавры и — деньги.

Гуно (кромѣ своихъ tantièmes въ Лирическомъ театрѣ) получилъ

50.000 франковъ отъ своего музыкальнаго издателя (Choudens), а издатель тотчасъ же выручилъ 30.000 франковъ за право исполненія этой оперы въ Англіи и Германіи.

Въ Лондонѣ опера эта уже исполняется, съ Аделиной Патти въ роли Джульетты. На Вѣнской сценѣ опера уже разучивается.

Такъ-то дѣла дѣлаются—у европейцевъ.

Гуно однако не успокоился на своихъ лаврахъ, а принялся за новую оперу на сюжетъ изъ Данта и Сильвіо Пеллико: «Фраческа ди Римини». Тема опять ему совсѣмъ по характеру и опять—очень счастливо выбрана. Уменъ, поэтиченъ и ловокъ.

Авторъ многихъ комическихъ оперъ, Ambroise Thomas, пишетъ оперу на сюжетъ Шекспирова... «Гамлета»!.. Только? Ужъ не въ видѣ-ли пародіи?

Въ «серьезъ» принять эту французскую выходку, что-то слишкомъ дико!

На маленькомъ, недавно открытомъ Парижскомъ театрѣ «Fantaisies Parisiennes» въ этомъ году воскресили почти неизвѣстныя двѣ оперы изъ прошлаго вѣка: «L'arbre enchanté» Глука и «L'Oie du Caire» Моцарта.

«Заколдованное дерево» комическая оперетка на сюжетъ «веселенькой» повѣсти Боккачіо. Текстъ оперетки смастерилъ нѣкто Vadé — для исполненія въ 1752 г., à la foire de St. Laurent, съ водевильными куплетцами. Въ 1759 г. Глукъ написалъ на этотъ сюжетъ музыку, которая исполнялась въ Вѣнѣ. Въ 1775 г., во время Парижской славы Глука, и эта вещица удостоилась исполненія при Версальскомъ Дворѣ. Пьеса—вздорикъ; музыка—ничтожное рококо, съ проблесками драматической правды. Что за охота была воскрешать эту бездѣлку въ 1867 г.?

Почти также мало понятна реставрація Моцартовской неоконченной и неигранной оперы—буффъ: «L'Oie du Caire»—«Каирскій гусь».

Revue Musicale не посовѣстилась напечатать (№ 23), что объ этомъ произведеніи будто бы молчатъ рѣшительно всѣ біографіи Моцарта (!), тогда какъ въ лучшей и полнѣйшей біографіи (W. A. Mozart, von Otto Jahn. B. IV. S. 163 — 169) есть очень обстоятельное описаніе всего, что до этой оперы касается.

Музыка эта написана около 1784 г., т. е. между оперой «Похищеніе изъ Сераля» и «Свадьбой Фигаро», на либретто аббата Вареско (автора текста въ «Идоменеѣ»). Вѣроятно, увлеченіе, съ которымъ Моцартъ принялся работать надъ «Фигаро», помѣшало окончанію несчастнаго «Каирскаго гуся», котораго написанъ былъ только одинъ первый актъ. О. Янъ очень не хвалитъ всѣ затѣи этой оперы, называя либретто—плоской и лишенной остроумія шуткой. Композиторъ въ то время сильно жаждалъ какого-нибудь либретто и принялся за этотъ текстъ сгоряча. Но вскорѣ самъ убѣдился въ несостоятельности и неэффектности такой оперы-буффы, вступалъ въ длинные переговоры съ либреттистомъ (Янъ документально приводитъ всю переписку по этому предмету); но это все мало помогло. Написавъ нѣсколько №№ перваго акта, Моцартъ

охладѣлъ къ этому произведенію и оставилъ его совсѣмъ въ сторонѣ. Музыкальный издатель Julius André напечаталъ полный клавираусцугъ всего, что Моцартомъ для этой оперы написано. Французское либретто нынѣшней постановки подлажено къ музыкѣ случайно уцѣлѣвшей въ рукописныхъ эскизахъ Моцарта. Сюжетъ—вѣчная буфонада изъ любовниковъ, которые обманываютъ стараго опекуна, въ родѣ Д. Бартоло. Пружиной обмана служитъ большой автоматическій гусь,—въ нѣдрахъ котораго прячутся персонажи.

Не знаю, кого все это можетъ забавлять въ настоящее время.

Въ музыкѣ, конечно, много хорошаго, близко напоминающаго музыку «Свадьбы Фигаро»—(какъ замѣчаетъ О. Янъ), но стиль этотъ такъ устарѣлъ, что возобновленіе этой вещи—повторяю—загадка!

Вотъ—новый успѣхъ Оффенбаха, съ его «Grande Duchesse de Gérolstein», такъ нисколько не загадоченъ. Какъ ни одинъ изъ современныхъ композиторовъ, Оффенбахъ умѣетъ попадать въ жилку своей публики, дѣйствуетъ на толпу—неотразимо *). Это новинка театра «Variétés»—«une drôle histoire» по тексту, уморительная и по музыкѣ, съ ума свела весь Парижъ, особенно съ M-elle Schneider въ главной роли,—той самой актрисой, которая прославилась созданіемъ «Прекрасной Елены».

Разумѣется, что и эту «Герцогиню Герольштейнскую» съ ея куплетами «Le sabre de mon père» и неистощимымъ запасомъ французскаго остроумія во всей пьесѣ, умѣли пересадить на тяжелую почву нѣмецкихъ «вицовъ» и даютъ уже съ великимъ энтузіазмомъ и въ Вѣнѣ, и въ Берлинѣ.

На многихъ нѣмецкихъ сценахъ блистаетъ въ этомъ году новая опера, молодаго Штутгардтскаго капельмейстера Аберта, подъ заглавіемъ «Асторга». Нѣмцы не могутъ слушать этой оперы «безъ восторга». И это не только пошлая рифма, но и сущая правда, которая, впрочемъ, большой чести германскому вкусу не дѣлаетъ. Знакомство съ этой вещью, по клавираусцугу, даетъ въ результатѣ—пошло-сантиментальный сюжетъ изъ жизни итальянскаго композитора (род. 1680), который былъ очень несчастливъ и прославился своимъ «Stabat». Отрывокъ изъ этой музыки играетъ, конечно, и въ оперѣ важную роль. Многія сцены пьесы напоминаютъ и «Страделлу», и разную дребедень. Въ послѣднемъ актѣ—сцена сумасшествія меланхолическаго композитора, который къ концу пьесы—излечивается! Музыка исправной капельмейстерской работы, безъ искры настоящаго творчества. Журналы выхваляютъ очень оркестровку, мѣстами напоминающую силу и эффектность вагнеровскихъ пріемовъ. Торжествующему маэстро, уроженцу Праги и воспитаннику тамошней консерваторіи, именно въ этомъ городѣ были самыя пышныя оваціи. Онъ получилъ также и ордена отъ разныхъ германскихъ и даже итальянскихъ державныхъ лицъ.

*) Очеркомъ таланта и всей дѣятельности Оффенбаха я намѣренъ открыть въ своей газетѣ цѣлую галерею «музыкальныхъ героевъ нашего времени» (Оффенбахъ, Гуно, Верди, Берліозъ, Листъ и Вагнеръ).

Вагнеръ былъ наѣздомъ опять въ Мюнхенѣ, чтобы наблюдать за новой и великолѣпной постановкой «Лоэнгрина» (отпущено было на эту постановку, говорятъ 80,000 франковъ). Раздосадованный многими интригами противъ него (не смотря на покровительство и дружбу короля Баварскаго), онъ не дождался перваго представленія «Лоэнгрина» и, поручивъ дирижерство Бюлову, уѣхалъ обратно въ Швейцарію, гдѣ оканчиваетъ своихъ «Нюрнбергскихъ Мейстерзингеровъ». Пишутъ, что эта опера приближается къ концу и будетъ исполнена съ превосходной, конечно, т. е. исторически-вѣрной постановкой въ Мюнхенѣ, 12-го октября этого года, въ празднество бракосочетанія короля.

Хотя г. *** (по незнанію дѣла) и умѣлъ упрекнуть меня за предсказыванія колоссальнаго успѣха и еще болѣе важнаго значенія этой оперы, но я не устану повторять это же самое, судя по превосходному *тексту*, который напечатанъ (и у меня въ рукахъ) уже нѣсколько лѣтъ назадъ, — судя также по прелюдіи и отрывкамъ, исполненнымъ Вагнеромъ у насъ—въ Петербургѣ, въ 1863 г. (Vorspiel напечатанъ въ партитурѣ и ничто не мѣшаетъ гг. рецензентамъ, понимающимъ дѣло, поближе присмотрѣться къ этому диву современной музыки).

Хотя объ Вагнерѣ и поразительныхъ видоизмѣненіяхъ, метаморфозахъ его музыкальнаго стиля будетъ у насъ рѣчи еще не мало, нельзя чтобы и здѣсь не остановится на этомъ, столько важномъ для современнаго искусства предметѣ.

Нѣтъ ничего лучше, какъ однажды навсегда отвернуться отъ какого нибудь автора, на него, что называется, рукой махнуть. Но такое пренебреженіе, основанное на невѣжествѣ и неразуміи, крайне-далеко отъ истинно-критической дѣятельности. Можно вѣдь и среди бѣла дня упрямо зажмуриться и пресерьезно увѣрять всѣхъ, что теперь не день, а ночь.

Мнѣнія о Рихардѣ Вагнерѣ и въ Германіи представляютъ еще хаотическую смѣсь правды и неправды, фанатическаго энтузіазма и столько же фанатическаго озлобленія. Для однихъ Вагнеръ—кумиръ, божество; для другихъ—бездарность съ шарлатанскою заносчивостью и умѣньемъ заставить весь свѣтъ говорить о себѣ. Но вовсе еще не принадлежа къ партіи ярыхъ Вагнеристовъ, нельзя не видѣть, что оперы его даются на всѣхъ Германскихъ сценахъ въ свѣтѣ, вездѣ привлекаютъ толпы, возбуждаютъ толки и—не смотря на оппозицію тупости, рутины и упрямства — вошли въ народъ германскій, сдѣлались національнымъ достояніемъ, въ своемъ родѣ, никакъ не меньше, чѣмъ опера Вебера или творенія Гете и Шиллера. Чтобы этого не видѣть надобно, повторяю, быть слѣпымъ и глухимъ, или—упрямо закрыть себѣ глаза и уши.

Съ каждымъ новымъ произведеніемъ, начиная еще съ «Моряка-Скитальца», Вагнеръ овладѣвалъ все болѣе и болѣе богатѣйшими родниками германской народной поэзіей и, параллельно съ этимъ, видоизмѣнилъ свой стиль.

«Тангейзеръ», не похожъ на «Моряка-Скитальца»; «Лоэнгринъ» стилемъ своимъ мало похожъ на «Тангейзера». Но все таки обѣ эти оперы еще одной семьи. Съ «Тристана и Изольды» начинается что-то совсѣмъ иное. Разстояніе между «Тристаномъ» и прежними операми Вагнера не меньше, какъ въ Бетховенскихъ симфоніяхъ, разстояніе между *первыми двумя и героической.*

Тутъ цѣлые міры—въ промежуткѣ. Въ тетралогіи «Нибелунговъ перстень», художникъ опять — другой въ своемъ смыслѣ. «Мейстерзингеры» еще менѣе похожи на все предъидущее, какъ Бетховенская 4-я симфонія, напримѣръ, не похожа на героическую. Можете «игнорировать» все это, можете таять отъ восторга надъ тѣмъ, что въ современномъ искусствѣ составляетъ моментъ пережитой, но ваша игра въ жмурки важна только—для васъ самихъ.

Солнце и безъ васъ будетъ сіять полнымъ блескомъ.

Отъ музыки Вагнера къ музыкѣ Листа — одинъ только шагъ. Францъ Листъ въ этомъ году совершилъ великое дѣло: написалъ *новую мессу* для дня коронованія Австрійскаго Императора Королемъ Венгерскимъ. И въ качествѣ Венгерца, и въ качествѣ главнаго представителя религіозной музыки между современными композиторами, аббатъ Листъ считалъ себя, по справедливости, призваннымъ къ созданію такой мессы, гдѣ бы народно-венгерскія мелодіи слились съ самымъ широкимъ церковнымъ стилемъ.

Стоитъ упомянуть о нѣкоторыхъ подробностяхъ этого музыкальнаго событія.

О предложеніи Листу написать мессу для коронованія Франца-Іосифа Королемъ Венгерскимъ — шла рѣчь уже 11 лѣтъ назадъ, когда Листъ исполнилъ свою первую мессу въ Гранѣ.

Дальнѣйшій ходъ дѣла виденъ изъ письма Листа къ французскому критику de Gasperini. Вотъ какъ выражется Листъ въ апрѣлѣ текущаго года:

«Во время послѣдняго пребыванія моего въ Пештѣ (августъ 1865), кардиналъ Щитовскій, примасъ Венгріи, которому предстояла честь короновать короля, предложилъ мнѣ написать мессу къ этому торжеству. Я принялъ предложеніе съ благодарностью,—о чемъ было заявлено въ журналахъ. Но день торжества еще не былъ назначенъ. Между тѣмъ, кардиналъ скончался и только въ концѣ истекшаго марта мѣсяца обратились ко мнѣ — за партитурой. Она уже была написана и я отослалъ ее, нисколько не предвидя затрудненій, которыя она вызоветъ. По старинному обычаю, только капельмейстеръ Вѣнской Придворной Капеллы имѣетъ право сочинять мессу для коронованія и ею дирижировать. Это весьма законно и я не имѣлъ ни малѣйшаго намѣренія протестовать объ «исключеніи» въ мою пользу (En aucune circonstance, il ne saurait me convenir de prétendre á quoi que ce soit d'extrinsèque ou d' anormali).

«Я никому слѣдовательно, не говорилъ и не писалъ объ этомъ ни полслова. Но энергическій темпераментъ моихъ соотечественниковъ не выдержалъ этой пассивности передъ силой обычая.

«....Венгерскіе журналы пополнены протестами въ мою пользу. Со всѣхъ сторонъ заявляются требованія моей мессы. Такимъ образомъ, еще прежде исполненія она сдѣлалась чѣмъ-то въ родѣ національной собственности. Примѣръ небывалый!... Но согласяться-ли въ Вѣнѣ измѣнить обычай, сдѣлавшійся закономъ—?»

Дѣло кончилось тѣмъ, что при коронованіи исполнена месса Листа, но дирижировалъ ею не онъ самъ, а все-таки Вѣнскій Herr Vicehofcapellmeister Preier. Справедливы іереміады по этому случаю въ Neue Zeitschrift für Musik. Исполненіе значительно проиграло отъ тупой рутины г. штатнаго дирижера!

Месса—по всей концепціи своей, говорятъ—созданіе самое оригинальное и, быть можетъ, самое популярное изо всей Листовской музыки. Венгерскіе напѣвы, въ соединеніи со строгимъ «canto fermo» Латинской церкви, сообщаютъ этой партитурѣ прелесть необычайную.

О музыкѣ на Парижской всемірной выставкѣ и еще о разныхъ курьсзахъ до другаго раза.

V.

1-й концертъ Русскаго Музыкальнаго Общества *).

(19 Октября).

Съ нынѣшняго сезона (1864—1868) Русское Музыкальное Общество (въ Петербургѣ) вступаетъ въ *новый фазисъ* своего существованія и своей дѣятельности. Поэтому для насъ и читателей нашихъ не столько важенъ отчетъ о состоявшемся 19-го Октября первомъ концертѣ (съ программою ничѣмъ особенно не замѣчательною), сколько о перемѣнѣ въ судьбахъ самого общества, о надеждахъ вызванныхъ этою перемѣною и о возможности осуществленія этихъ надеждъ, судя по первымъ шагамъ новаго дѣятеля.

Всѣмъ, интересующимся дѣлами нашего музыкальнаго міра, извѣстно, что основатель и главный герой Р. М. О. и Петербургской консерваторіи, Антонъ Рубинштейнъ, отказался отъ своего блестящаго положенія и оставилъ Петербургъ надолго (если не навсегда). Явленіе во многихъ отношеніяхъ—загадочное, трудно-объяснимое. Во вниманіи, въ сочувствіи Рубинштейну со стороны основанной имъ корпораціи и цѣлаго большаго слоя Петербургскаго общества, кажется не было недостатка. Уваженіе, любовь къ Рубинштейну-виртуозу и зиждителю консерваторіи и ея духа доходили до идолопоклонства. Чего же ему надобно было?—Или и «воскуренія оиміама» въ свою очередь прискучиваютъ и надоѣдаютъ? Или ежедневная обуза тупаго профессорства слишкомъ

*) Музыка и Театръ, № 12.

утомила музыканта съ натурою хоть-на-половину артистической? Или (и это всего вѣроятнѣе) тутъ замѣшалась интрига, впутались личные счеты и разсчеты, т. е. Рубинштейнъ палъ жертвою тѣхъ самыхъ людей, которые изъ себя такъ раболѣпно строили подмостки для его величія—? Какъ бы то ни было—«его ужъ нѣтъ»! Его дѣятельность перешла въ другія руки. Въ послѣднее десятилѣтіе главнымъ средоточіемъ концертной и камерной музыки въ Петербургѣ былъ — Рубинштейнъ съ кружкомъ своихъ приверженцевъ и помощниковъ. Все, чѣмъ въ старинные годы были: «Общество Филармоническое» (основанное еще при жизни *Іосифа Гайдна* и избравшее его въ свои почетные члены),—впослѣдствіи—«Общество Симфоническое», съ Генераломъ Шубертомъ во главѣ,—затѣмъ «Концертное Общество», учрежденное Генераломъ Львовымъ, Университетскіе концерты подъ управленіемъ Карла Шуберта, все это въ глазахъ и потребностяхъ публики замѣнилось «Русскимъ Музыкальнымъ Обществомъ», гдѣ — *Русскаго* было только одно имя и заглавіе, а, собственно говоря — подъ эгидою піаниста-нѣмца сгнѣздилась вся *нѣмецкая* музыкальная жизнь Петербурга. Дѣло естественное и — въ своемъ родѣ— весьма-законное.

«Русской музыки нѣтъ и на театрѣ, кромѣ въ двухъ еще не вполнѣ-удачныхъ операхъ Глинки, по симфонической и квартетной музыкѣ у русскихъ нѣтъ ровно ничего,—русскіе очень расположены къ музыкѣ и не бездарны въ ней, но по общему непросвѣщенію и по славянской небрежности одержимы непроходимымъ диллетантствомъ», такъ думалъ и проповѣдывалъ А. Рубинштейнъ *).

Въ такомъ убѣжденіи Рубинштейнъ взялъ въ свои руки скипетръ симфоніи и камерной музыки въ Петербургѣ, и чтобъ начать истинное музыкальное просвѣщеніе русскихъ искорененіемъ диллетантизма, основалъ музыкальное училище для цеховыхъ музыкантовъ, на строго схоластическихъ принципахъ нѣмецкой музыкально-ремесленной рутины. Вѣрный своему взгляду и энергическій по характеру, А. Рубинштейнъ въ своемъ кружкѣ ввелъ исключительно-узкій культъ «Мендельсонизма» и если изрѣдка допускалъ въ програму концертовъ, которыми дирижировалъ, кое-что Глинки и Даргомыжскаго,—то, конечно, скрѣпя сердце, т. е. только изъ приличія, чтобы уже не слишкомъ разнорѣчить съ титуломъ «Русскаго Общества» и съ національными пожеланіями, больше и больше входящими въ моду. Отъ русскихъ музыкантовъ съ залогами нѣкоторой самостоятельности Рубинштейнъ безо всякой церемоніи—отворачивался съ пренебреженіемъ. Въ числѣ преподавателей въ Консерваторіи, при ея основаніи, не было *ни одного* русскаго. Все это было со стороны Рубинштейна, повторяю, очень естественно и—*консеквентно*. Съ другими принципами, онъ бы не могъ того сдѣлать, что имъ сдѣлано. Ему—для его цѣли—необходима

*) Эти мнѣнія выражены въ его статьѣ «Die Componisten Russlands» облетѣвшей въ 1854 г. всѣ нѣмецкія музыкальныя газеты; также въ газетѣ «Вѣкъ», которую въ 1861 г. начиналъ издавать П. Вейнбергъ.

была *тѣсно-сплоченная* корпорація сподвижниковъ. Это онъ могъ найти только между нѣмцами. Русскіе въ подобномъ случаѣ только бы стали другъ друга грызть и заѣдать, тянуть въ разные концы, и дѣло бы пошло точь въ точь какъ у «лебедя, рака и щуки», когда они задумали вмѣстѣ возъ вести.

Но какое же это *дѣло*? — дѣйствительно-ли оно нужно и полезно для Россіи? — Это — господа — большой вопросъ, на который съ разу, въ бѣглой хроникѣ и отвѣчать не слѣдуетъ (мы вернемся къ нему еще не разъ). Здѣсь довольно сказать, что централизація концертовъ—до извѣстной степени не безполезна въ столицѣ (*если* уже должны быть концерты), также и средоточіе музыкально-ремесленной образованности вредно быть не можетъ, если «монополія» не переступитъ должныхъ границъ.

Между тѣмъ все, что было *обиднаго* для русскихъ въ принципахъ А. Рубинштейна, искало себѣ выхода другими путями и составило естественную ему оппозицію.

Въ концертномъ дѣлѣ надежды многихъ русскихъ сосредоточились на молодомъ даровитомъ музыкантѣ, коренномъ русскомъ, М. А. Балакиревѣ. Около него составился также свой кружокъ (изъ «русланистовъ»); нашлись и печатные провозвѣстники громадныхъ заслугъ этого новаго свѣтила русской музыки, хотя дѣятельность свѣтила ограничилась не-замѣчательнымъ дирижированіемъ нѣсколькихъ концертовъ, сочиненіемъ двухъ увертюръ-поппури на русскія пѣсни и весьма слабой музыки въ «Шекспирову Лиру» (!), да—въ послѣднее время—изданіемъ не-совсѣмъ удачнаго сборника русскихъ пѣсенъ.

Оппозиція Рубинштейнизму начала было порядочно явственно выражаться въ концертахъ «Безплатной школы пѣнія», учрежденной г. Ломакинымъ. Инструментальная часть этихъ концертовъ была подъ управленіемъ г. Балакирева; тамъ иногда выдавались вещи дѣйствительно и новыя для нашей публики, и интересныя, а главное: туда, подъ покровительство г. Балакирева, устремились со своими произведеніями «молодые» русскіе композиторы съ хорошими задатками. Въ послѣднее время, однако, запасъ что-ли поистощился—программы съѣхали только на «увертюру Руслана», да на другія Глинкинскія вещи, черезъ-чуръ заигранныя. Исполненіе также интереса уже не представляло. Секретари славы г. Балакирева хотя и продолжали увѣрять публику, что этотъ русскій геній дирижируетъ лучше Вагнера и Берліоза вкупѣ взятыхъ и другъ-на-друга помноженныхъ, но люди знающіе стали надъ этимъ посмѣиваться, а въ публикѣ громаднаго сочувствія къ г. Балакиреву еще не проявилось.

Весною нынѣшняго года извѣстность г. Балакирева нѣсколько разрослась черезъ дирижёрство его въ Прагѣ и черезъ «овацію» со стороны славянскихъ гостей. Читатели нашей газеты знаютъ обо всемъ этомъ изъ прежнихъ статеекъ и знаютъ, какъ справедливость требуетъ смотрѣть на все это.

За отъѣздомъ Рубинштейна, остались вакантными двѣ весьма-важныя въ Р. М. О. должности: директора консерваторіи и артистическаго директора

концертовъ, попросту: капельмейстера. Рубинштейнъ сливалъ обѣ эти должности въ своемъ лицѣ, прибавляя къ нимъ, собою, *первостепеннаго* концертиста на ф. п.

Теперь должности раздробились. Въ директоры Музыкальнаго училища, на мѣсто всесвѣтно-знаменитаго артиста, назначенъ профессоръ контрапункта, Н. И. Заремба, извѣстный только въ тѣсномъ кругу здѣшней консерваторіи; въ дирижёры концертовъ — приглашенъ М. А. Балакиревъ. А! Наконецъ-то русскій! значитъ нѣтъ болѣе оппозиціи между русскими и *Русскимъ* музыкальнымъ обществомъ! Партія музыкальныхъ славянофиловъ заликовала! На ихъ улицѣ праздникъ! Дѣйствительно роль г. Балакирева, въ новомъ его назначеніи, со многихъ сторонъ можетъ казаться важною и блестящею. Ему предстояло: 1) энергіею, осмысленностью, тонкостью оркестроваго исполненія затмить капельмейстерство Рубинштейна (что и не особенно трудно, такъ какъ Рубинштейнъ по этой части не больше, какъ — посредственность, съ нѣкоторымъ навыкомъ), — 2) разумнымъ, толковымъ составомъ программъ противодѣйствовать плѣсени Мендельсоновщины и *нѣмецкой* рутины вообще, засѣвшей на концертахъ и на всемъ направленіи Р. М. О. Ставъ во главѣ этихъ концертовъ, даровитый русскій музыкантъ долженъ понять, что и Общество это, и его концерты если и держались до сихъ поръ, то благодаря только личнымъ качествамъ и личному вліянію А. Рубинштейна. А такъ какъ взгляды его и принципы—указанные въ предъидущихъ строкахъ—рѣшительно не подходятъ подъ идеалы и стремленія музыки *своей*, *русской*, которой Россія въ правѣ ожидать отъ своихъ музыкальныхъ дѣятелей, то ясно, что новому дѣятелю въ Р. М. О. предстоитъ бездна *борьбы* и *подвиговъ*, чтобы сдѣлать это музыкальное учрежденіе *русскимъ* не по одному заглавію, или помѣщенію изрѣдка русскихъ произведеній въ свои программы. Но, разумѣется, *первѣйшія* условія для такихъ цѣлей, для *такой борьбы*: — просвѣщенный взглядъ на искусство вообще, разумѣніе его «status quo» въ Россіи, въ настоящую минуту, разумѣніе *истинной* задачи, лежащей на такомъ учрежденіи, какъ Р. М. О. и — *всеоружіе высшей талантливости*, *высшей славянской артистичности*, которая могла бы сразу перешибить полу-артистичность Рубинштейна. Всего этого многіе, болѣе или менѣе сознательно, надѣялись отъ «славянскаго капельмейстерства».

Скажемъ прямо: первый, состоявшійся 19 октября концертъ—порядочно разочаровалъ всѣхъ насъ; лучшія наши надежды и упованія сильно поколебались.

Составъ программы—старое по старому (объ этомъ дальше). *Новой* пьесы замѣчательной ни одной. Исполненіе — въ общемъ — вялое, безхарактерное, плохое. Огня, энтузіазма ни въ комъ и ни въ чемъ, — ни въ дирижёрѣ, ни въ исполнителяхъ, ни въ слушателяхъ.

Обояніе, ореолъ боготворимаго виртуоза и главы партіи А. Рубинштейнъ увезъ съ собою. Взамѣнъ этого Р. М. О. получило дирижёра менѣе опытнаго

въ своемъ дѣлѣ, нежели его предшественникъ и — пока еще — безъ всякаго вліянія на массу исполнителей и на массу слушателей.

Въ г. Балакиревѣ многіе дивятся его колоссальной памяти, позволяющей ему безъ партируры передъ собою дирижировать даже такими чепуховатыми произведеніями какъ «пляска смерти».—Но вѣдь и г. Фюрстно, въ Павловскѣ, сплошь да рядомъ совершаетъ подобные подвиги, даже еще посильнѣе: онъ дирижируетъ на-память тоже рѣшительно всѣмъ, даже музыкальными винегретами (Potpourris), гдѣ, нарочно для смѣшной галиматьи, собрано по клочечку изъ всякой всячины, изъ оперъ, вальсовъ, увертюръ, марщей, полекъ и симфоній; эти вещи въ умышленной безсвязности конечно превосходятъ «Dies irae» Ф. Листа.

Кромѣ же этого качества: помнить наизусть какую угодно въ свѣтѣ партитуру, другихъ качествъ, гораздо болѣе необходимыхъ для отлично хорошаго дирижёра, г. Балакиревъ, на своемъ новомъ постѣ, къ сожалѣнію не высказалъ никакихъ.

Концерты концертамъ рознь! одну и ту же симфонію, напримѣръ, играютъ и въ садовыхъ концертахъ, и въ такихъ учрежденіяхъ, какъ Парижская консерваторія или «Gewandhaus» въ Лейпцигѣ. Одно исполненіе на другое нисколько не похоже и масштабъ «требованій» каждый разъ—свой.

Университетскія утра, по воскреснымъ днямъ, происходили почти безъ репетиціи, подъ скромнымъ названіемъ музыкальныхъ упражненій гг. студентовъ и не имѣли претензій состязаться съ большими, форменными и долго приготовляемыми концертами. Но и тамъ—классическія симфоніи, напримѣръ,—исполнялись подъ управленіемъ К. Шуберта весьма удовлетворительно, хотя и безъ особенно тонкихъ оттѣнковъ.

Гораздо болѣе тщанія употреблялось на репетиціи и всю «отвѣтственность» исполненія въ трехъ ежегодныхъ концертахъ, учрежденнаго А. Ѳ. Львовымъ, Концертнаго Общества (въ 1850 г.). Капельмейстерствовалъ тутъ Лудвигъ Мауреръ, ветеранъ петербургскихъ дирижёровъ и велъ свое дѣло чрезвычайно добросовѣстно. Въ симфоніяхъ Бетховена онъ держался доброй традиціи самыхъ *первыхъ* исполненій (еще при жизни Бетховена въ Вѣнѣ, а оттуда—повсемѣстно въ Германіи) оттѣнковъ у него было не мало,—а за новѣйшія произведенія, для него не симпатическія, Мауреръ и не брался.

Концерты Р. М. О. и по ближайшей связи съ консерваторіею, т. е. съ музыкальною педагогикою и образованностью, и по мѣсту которое они занимаютъ среди зимняго сезона столичной жизни требуютъ масштаба *самаго высшаго.* Концерты эти происходятъ передъ избраннѣйшею публикою изъ знатоковъ и отъявленныхъ любителей именно симфоническаго стиля,—въ назиданіе питомцевъ консерваторіи, т. е. разсадника будущихъ профессоровъ музыки и лучшихъ оркестровыхъ силъ. Исполненіе тутъ *обязано быть* образцовымъ. Капельмейстеръ *обязанъ быть* однимъ изъ первыхъ героевъ своего дѣла. Иначе—игра свѣчь не стоитъ (буквально). Что же ординарный музыкантъ можетъ сдѣ-

лать на такомъ мѣстѣ? — Не уронитъ-ли онъ окончательно значеніе Р. М. О. и его концертовъ?

Идеальныя требованія отъ превосходнаго капельмейстера-фельдмаршала, а не простаго ефрейтора—извѣстны.

Вотъ какъ ихъ еще на дняхъ очертила одна газета, съ натуры, говоря о превосходныхъ оркестрахъ *военныхъ* на Парижской Всемірной выставкѣ.

«Дирижёръ уносилъ за собою оркестръ», *наполнялъ его энергіей, стремительностью*, раздувалъ его до громадной силы и потомъ вдругъ опять точно будто сжималъ его въ своей рукѣ, дѣлалъ его маленькимъ, крошечнымъ, едва слышнымъ,—словно молотъ огромныхъ паровыхъ заводовъ, способный и однимъ ударомъ разможжить полосу въ тысячу пудъ, и—тихо выковать иголку.

«Подъ взмахомъ его энергической палочки, подъ взглядомъ его сверкающихъ глазъ оркестръ принималъ тысячи оттѣнковъ, точно картина разливался во всемъ богатствѣ разнообразнѣйшихъ красокъ». («Спб. Вѣд.», № 289, Европейскій концертъ *).

Что̀ здѣсь весьма дѣльно и вѣрно говорится о лучшихъ въ свѣтѣ полковыхъ капельмейстерахъ, Австрійскомъ—Циммерманѣ и Прусскомъ—Випрехтѣ, то само собою, еще въ бо̀льшемъ масштабѣ примѣнимо къ идеальнымъ требованіямъ отъ концертнаго симфоническаго капельмейстера.

Такихъ на свѣтѣ, какъ уже бывало мною говорено, только — четыре: Вагнеръ, Берліозъ, Листъ и Литольфъ. Трехъ изъ нихъ Петербургъ уже знаетъ. Берліоза, сверхъ того, мы ждемъ снова въ этомъ году, онъ приглашенъ именно для управленія нѣсколькими изъ концертовъ Р. М. О. (только сомнительно, чтобы тяжесть лѣтъ и горя не отняла у Берліоза той пылкости и энергіи, которою онъ отличался въ прежніе годы, и *безъ* которой увлекательное исполненіе немыслимо).

Первый признакъ геніальности въ капельмейстерѣ, который играетъ оркестромъ, какъ мячикомъ—сила и *новость* впечатлѣнія отъ пьесы, хотя бы крайне знакомой. Иногда—одинъ едва замѣтный акцентъ, чуть уловимая перемѣна въ движеніи открываютъ цѣлые новые горизонты.

Кому неизвѣстна, напримѣръ, героическая симфонія Бетховена,—и кому, однакожъ, не показалась она совсѣмъ новою, *свѣжею* — подъ управленіемъ Рихарда Вагнера?

Ясно, что тутъ все дѣло зависитъ отъ *пониманія* исполняемой музыки капельмейстеромъ и отъ таланта его мгновенно, магнетически, однимъ взмахомъ, однимъ взглядомъ передавать задуманную имъ *фразировку* — оркестровымъ силамъ, послушнымъ исполнителямъ его воли. «Исполнители» въ оркестрѣ тутъ—клавиши, играетъ на нихъ—виртуозъ-капельмейстеръ. Тутъ есть свои особые пріемы, свой *тушѐ*, тайна котораго именно въ дирижёрскомъ *талантѣ*.

---

*) Статья подписана «Ив. Каверинъ», но подъ этимъ новымъ псевдонимомъ я по слогу и мыслямъ узнаю автора статей «Вѣрить-ли», «Чехи и русская опера» и много друг.

А чтобы просто указывать темпъ, подавать знакъ, когда начать и когда кончить,—для этого вовсе бы и не нужно особаго дирижёра. Первый скрипачъ за своимъ пульпитромъ отлично справится съ такими практическими требованіями.

Характеръ, *душу*, *внутреннюю жизнь* каждой фразы въ исполняемой музыкѣ, вотъ что̀ долженъ вдохнуть въ оркестръ и въ своихъ слушателей истинный капельмейстеръ, достойный этого имени. Живые метрономы безполезнѣе механическихъ.

Берліозъ, Вагнеръ, Литольфъ, побывавъ у насъ гостями, показали Петербургу *возможность высшаго, поэтическаго, образцоваго* исполненія оркестровыхъ пьесъ.

Такое, конечно, рѣдко достижимо. У обыкновенныхъ капельмейстеровъ оно *не бываетъ* (Это — все равно, какъ бы требовать, чтобы теноръ Васильевъ 2, очень полезный въ труппѣ, пѣлъ какъ Рубини).

Изъ дирижёровъ, которыми Петербургъ обладалъ и еще обладаетъ въ послѣднее десятилѣтіе (параллельно съ дѣятельностью Р. М. О.) лучшее мѣсто принадлежитъ—Л. Мауреру; за нимъ—К. Шубертъ; послѣ него, т. е. еще съ меньшими оттѣнками,—К. Лядовъ,—который, впрочемъ, симфонической музыкою дирижировалъ только въ видѣ исключенія (а казенная оперная служба часто и не дозволяетъ думать о тонкостяхъ фразировки). Рубинштейна, какъ дирижёра, я считаю весьма уступающимъ К. Лядову въ опытности и во вліяніи на оркестръ, — а г. Балакирева приходится поставить — увы! — нѣсколькими ступеньками ниже Рубинштейна.

Повѣрка для меня была особенно легка въ нынѣшній концертъ. Меня возмутило, однажды, спокойствіе, равнодушіе, съ которымъ провелъ всю 8-ю симфонію Бетховена А. Рубинштейнъ, въ одномъ изъ первыхъ концертовъ, лѣтъ шесть или восемь назадъ. Безподобное «Allegretto scherzando», въ своей граціозной легкости превратилось въ какую-то тяжеловѣсную топотню личностей крайне прозаическихъ (о чемъ я тогда и написалъ). Всю эту же самую прозу, эту же самую безцвѣтность впечатлѣнія еще въ бо̀льшей степени вынесъ я и въ нынѣшній разъ! Бетховенъ не узналъ бы своего чуднаго «Allegretto scherzando», которое въ хорошемъ исполненіи (напримѣръ у Маурера) непремѣнно вызываетъ шумное «bis», а здѣсь вызвало нѣсколько скудныхъ аплодисментовъ. Менуэтъ крайне плохимъ исполненіемъ возбудилъ даже нѣчто противоположное аплодисментамъ. Финалъ прошелъ также безцвѣтно, какъ и первое Аллегро. Казалось, будто не оркестръ идетъ за капельмейстеромъ, а капельмейстеръ за оркестромъ. Это бываетъ только съ дюжинными дирижёрами. Бѣдная симфонія, которую Глинка любилъ больше всѣхъ ея сестеръ! On l'a «exécutée!».

Увертюра къ «Руслану» — боевой конь г. Балакирева. Этой увертюрой онъ, вѣроятно, и сквозь сонъ плохо продирижировать не можетъ. Но по правдѣ сказать, разница отъ исполненія ея въ Маріинскомъ театрѣ была

почти незамѣтна. Немножко поживѣе темпъ, вотъ и все. Особыхъ намѣреній, характерныхъ оттѣнковъ—не оказалось. Все обстояло благополучно, прошло ровно и гладко, и только! «Геніи» дирижировки такою гладкостью не довольствуются, а даютъ нѣчто побольше.

Теперь обратимся къ составу программы по порядку,—скажемъ нѣсколько словъ о каждой ея пьесѣ, прилагая и къ ихъ *выбору* строжайшій масштабъ, такъ какъ хвалители г. Балакирева особенно напирали на великое будто бы его мастерство составлять программы и предлагали его дѣятельность, какъ единственное будто бы «спасеніе» для падающаго интереса концертовъ симфоническихъ, даваемыхъ Дирекціею Театровъ. Посмотримъ велики ли будутъ надежды и со стороны программъ.

Идолопоклонство передъ «Русланомъ» Глинки составляетъ, какъ извѣстно, одну изъ главнѣйшихъ задачъ жизни для г. Балакирева и его приверженцевъ. Первые два №№ нынѣшней программы, значитъ, совсѣмъ въ порядкѣ вещей.

Можно было знать навѣрное, что г. Балакиревъ именно этою музыкою будетъ дебютировать въ Р. М. О., станетъ угощать своихъ слушателей именно—«Русланомъ», подъ всѣми соусами.

Интродукція «Руслана» шла уже въ концертахъ Р. М. О. *безъ сокращеній*. Дѣло—значитъ, не новое, хотя хорошее, во всякомъ случаѣ. Такой музыкѣ какъ «Русланъ», о чемъ уже было говорено, настоящее мѣсто именно въ концертахъ Р. М. О., но съ необходимымъ условіемъ, чтобы исполненіе было не въ примѣръ лучше театральнаго. Этого ни прежде, ни въ нынѣшній разъ, конечно, не случилось. Вокальныя средства общества крайне плохи, при томъ интродукція шла *безъ* участія военнаго оркестра, который въ партитурѣ вѣдь *не даромъ* же написанъ. Это тоже «своего рода» — сокращеніе, «купюра», ампутація, отъ которой разсчеты композитора сильно страдаютъ.

Программа гласила, что партію Баяна, по внезапной болѣзни г. Булахова исполнитъ г. Рубецъ «безъ приготовленія». Такъ какъ голосъ г. Рубца значительно-диссонировалъ, съ красотою музыки, то можно сказать, что этотъ диссонансъ остался и «безъ приготовленія, и безъ разрѣшенія».

Изъ подробностей интродукціи *пропускаемыхъ* при исполненіи на сценѣ (и не вошедшихъ—къ стыду изданія Стелловскаго—въ Clavierauszug съ пѣніемъ) весьма красиво: фантастическое развитіе хора отъ словъ «Меркнутъ свѣтила»,—но вторая пѣснь Баяна показалась мнѣ еще слабѣе, чѣмъ я помнилъ ее по прежнему впечатлѣнію. Это—Глинкинскій романсъ—изъ неважныхъ—съ фортепіаннымъ аккомпаниментомъ, не совсѣмъ удачно оркестрованнымъ. Превосходная эта интродукція въ театрѣ значительно выигрываетъ (какъ я и писалъ) отъ пропуска этого *вялаго* и *не умѣстнаго* эпизода.

Изъ солистовъ выдѣлилась рельефно только одна партія—Ратмира, очень мило исполненная г-жею Скордули. Общее же впечатлѣніе вызывало мысль о какой-то-диллетантской попыткѣ въ провинціальномъ городѣ, и нисколько, зна-

чить, не походило на «образцовое» исполненіе монументальной русской музыки въ русскомъ музыкальномъ учрежденіи, располагающемъ огромными денежными средствами.

Третій № программы былъ тоже не новостью, для Р. М. Общества. Фантазія Листа для ф. п. съ оркестромъ на средневѣковую тему «Dies irae» принадлежитъ къ самымъ экстравагантнымъ исчадіямъ Берліозо-Листовскаго романтизма, поминутно впадая въ бизарность непозволительно-каррикатурнаго свойства (напримѣръ *глиссандо* спинкой пальца по всѣмъ бѣлымъ клавишамъ и т. п.). Но есть тутъ и могучіе оркестровые эффекты съ колоритомъ поразительно-оригинальнымъ; самая мысль выразить *музыкою* любимый предметъ средневѣковыхъ аль-фреско: «пляску смерти»—очень заманчива, а выборъ для этого темы и варіацій «Dies irae»—геніаленъ.

Участіе тутъ фортепіаннаго звука съ разными виртуозными затѣями для меня—загадочно и врядъ ли объяснимо чѣмъ-нибудь инымъ, если не капризомъ композитора-піаниста.

4-я пьеса концерта была *новою* въ Р. М. О. Но что же это было?—Маленькій отрывокъ изъ большой сцены коронованія Іоанна Лейденскаго, въ IV актѣ оперы «Пророкъ».—Опять загадка!

Въ партіи «русланистовъ» (шуманистовъ тожъ) однимъ изъ лозунговъ—насмѣшки надъ Мейерберомъ и Вагнеромъ. Какъ же именно Мейерберъ съ его «Профетомъ» попалъ въ нынѣшнюю программу г. Балакирева? — И *для чего* попалъ?

Мейерберъ, какъ всегда, и тутъ весь въ эффектахъ. Въ этой сценѣ, *кромѣ* декораціи внутренняго Мюнстерскаго собора и пышнѣйшихъ костюмовъ торжественнаго вѣнчанія на царство главы Анабаптистовъ, «новаго Давида»—въ разсчеты Мейербера входили: 1) звукъ *дѣтскихъ* голосовъ («enfans de choeur» en choeur d'enfans) — контрастомъ къ *громадной* массѣ хора при развитіи той же темы; 2) ритуально-необходимый въ церковной западно-европейской процессіи звукъ церковныхъ *колокольчиковъ* (Timbres—настроенныхъ въ данную ноту); 3) участіе *органа*—сперва соло, фразами p и pp, потомъ съ громкою силою въ tutti всего оркестра и хоровъ (по партитурѣ этого ff органъ долженъ быть пущенъ во всѣ регистры—grands jeux—и на немъ играть надо въ 4 руки на двухъ клавіатурахъ и съ педалью).

Въ нашемъ концертѣ 1) *слабый* хоръ дѣтскихъ голосовъ чередовался со *слабымъ* же общимъ хоромъ. Хорошъ—контрастъ!

2) Колокольчики — составлявшіе такую заботу Мейербера, при первой парижской постановкѣ,—у насъ была вовсе *забыты*. Дирижеръ, вѣроятно, *незамѣтилъ* ихъ въ партитурѣ.

3) Органъ былъ замѣненъ кое-какими духовыми въ оркестрѣ! — (Мнѣ случилось слышать «Роберта» въ Одессѣ, съ однимъ контрабасомъ и однимъ віолончелемъ, который, притомъ, замѣнялъ своимъ pizzicato и арфу; но вѣдь на то—провинція!)

Судите: много-ли въ хорикѣ изъ «Пророка» осталось Мейерберовскихъ эффектовъ, Мейерберовской мысли? — ужъ не говоря о современной неконцертности этого «клочка» изъ музыки, строго обдуманной *для сцены*. Или это—явное безвкусіе составителя программы, или—умыселъ выставить Мейерберовскую музыку чѣмъ-то смѣшнымъ. Но такія мистификаціи врядъ-ли позволительны въ серьезномъ концертѣ.

Объ 8-й симфоніи Бетховена, которою заключился концертъ было говорено. Мы видѣли, что изъ нея вышло. Въ такомъ ординарномъ, будничномъ видѣ Бетховена лучше и не выводить передъ современною намъ публикою. Его симфоніи—именно *теперь* требуютъ безукоризненнаго, *монументальнаго* исполненія (осуществляемаго Берліозомъ и Вагнеромъ), или—онѣ заставляютъ скучать и только подтверждаютъ мысль о несостоятельности симфоническаго стиля вообще.

Пріемъ г. Балакиреву въ началѣ концерта сдѣланъ былъ умѣренно-радушный. Въ остальное время г. дирижера не вызывали ни одного раза, да и не за-что было вызывать.

Найдутся благопріятели, которые и полу-fiasco съумѣютъ раздуть до громаднаго успѣха; но дѣло отъ этого не перемѣнится, надеждъ нашихъ не воротитъ.

Многое, безъ сомнѣнія, можно сказать и въ защиту г. Балакирева на *этотъ* разъ: 1) первый дебютъ передъ новою и взыскательною публикою и, при этомъ, 2) враждебныя случайности. Можно также быть увѣрену, что г. Балакиревъ попривыкнетъ къ своему дѣлу и будетъ вести его несравненно лучше въ послѣдствіи, но... справедлива русская поговорка: «видна птица по полету». Ястребъ, напримѣръ, и бойко летаетъ, да куда-жъ ему до сокола, до орла! Такъ и въ искусствѣ. Между бездарностью и геніальностью цѣлая бездна ступеней промежуточныхъ.

Р. М. О. въ своихъ крайнихъ обстоятельствахъ *должно было* обратиться къ г. Балакиреву. Другаго дирижера, незанятаго театральною службою, въ Петербургѣ не оказывалось. Какъ сотрудникъ (en sous-chef) для высшаго капельмейстера,—какъ подмастерье, напримѣръ, для Берліоза, — г. Балакиревъ, со своими огромными техническими способностями, — находка. Какъ дѣятель «самъ-по-себѣ», съ первостепенною отвѣтственностью, такой дирижеръ для Р. М. О. и его концертовъ — тоже, что г. Заремба въ качествѣ директора консерваторіи.—«На безрыбьи».

О борьбѣ съ нѣмецкою партіею, о побѣдѣ на сторонѣ русскаго элемента съ назначеніемъ г. Балакирева и рѣчи быть не можетъ. Онъ только—лишился своего выходнаго положенія — оппозиціоннаго. Для борьбы и побѣды нужна прежде всего—внутренняя сила. Откуда ее взять?

VI.

«Гроза» *).

Опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ.

(Сюжетъ заимствованъ изъ драмы: «Гроза»).

Либретто А. Н. Островскаго.

Музыка В. Н. Кашперова.

Новая русская опера на *русскій* сюжетъ, на либретто, самимъ Островскимъ передѣланное изъ одной изъ лучшихъ его драмъ—какое событіе можетъ быть важнѣе въ нашемъ музыкальномъ мірѣ, какое явленіе можетъ вызвать больше мыслей, по части музыкальной критики, дать намъ болѣе обильную пищу для толковъ и сужденій?— И, однакожъ — по причинамъ, которыя объяснятся ниже—мы не сдѣлаемъ изъ этой оперы предмета большой, обстоятельной критической статьи, будемъ довольствоваться не развитіемъ, а только «указаніемъ» возможныхъ точекъ зрѣнія, вызываемыхъ темою этой хроники.

При первомъ словѣ: опера на сюжетъ «Грозы» Островскаго, замелькаютъ въ воображеніи восхитительные *для музыки* моменты этой великолѣпной пьесы: русскій, совсѣмъ особаго колорита, религіозный *мистицизмъ* въ душѣ и въ рѣчахъ Катерины (съ первыхъ ея разговоровъ съ Варварой въ 1-мъ актѣ и до послѣдняго монолога о могилѣ), сцена прощанья съ мужемъ монологъ съ ключемъ,—сцена въ оврагѣ, ночью,—на берегу Волги (готовый «квартетъ» съ чудеснымъ контрастомъ пары серьезной и пары разгульной — и съ обаятельною обстановкою природы),—сильная сцена грозы и признанія, ею мотивированнаго,—наконецъ: катастрофа.

Но—отъ человѣка вникающаго въ дѣло, не уйдутъ и громадныя трудности этого сюжета, какъ канвы для драмы «музыкальной».

Вся сущность пьесы вовсе не въ ея «интригѣ», а въ контрастѣ между характеромъ Катерины и тяжелымъ положеніемъ ея въ семьѣ Кабановой—въ гнётѣ бездушной ханжи и непроходимаго самодура-Дикова на ихъ жертвахъ — въ томъ, короче, что̀ такъ мѣтко очертилъ Добролюбовъ словами: «свѣтлый лучъ въ темномъ царствѣ».

Выньте изъ драмы характеръ Кабанихи и невозможенъ станетъ ея пошлый, но добрый сынокъ, невозможенъ бракъ его съ такимъ существомъ, какъ Катерина, невозможны внутренніе порывы Катерины къ свободѣ, къ свободной любви, невозможно ея увлеченіе Борисомъ—такъ не похожимъ на дрянненькаго пьянчужку мужа,—невозможны минуты «изступленія» страдалицы—признаніе мужу передъ толпой и—самоубійство.

*) «Музыка и Театръ», № 13.

Отнимите характеръ Дикова,—«пассивность» роли Бориса, какъ любовника, сдѣлается чѣмъ-то еще болѣе возмутительнымъ, чѣмъ характеръ Леонида въ «Воспитанницѣ»—и вся любовь Катерины къ «такому» мужчинѣ сдѣлается чѣмъ-то до нельзя не симпатичнымъ.

Между тѣмъ, и Кабаниха, и Дикой, какъ они созданы въ оригиналѣ, плохая пожива для музыки. Оба они—*прозаичны* въ крайней степени. Еще Дикой—ругатель, «воинъ»—къ этому, пожалуй, можетъ прицѣпиться музыка, хотя со внѣшней стороны и рискуя отнять у этого характера его своеобразность — (вѣдь и «Китъ Китычъ» тоже не очень-то «музыкальный» субъектъ).

Въ Кабанихѣ же положительно нѣтъ *ничего*, что бы связывало ее съ царствомъ звуковъ.—Она и говорить-то должна глухимъ беззвучнымъ голосомъ, который *никогда* не возвышается до крика или сколько-нибудь сильныхъ, порывистыхъ возгласовъ. Она «пилитъ» свои жертвы, но пилитъ тихо, спокойно, безсграстно, безъ-аффектно. Музыкѣ это все — антипатично, музыка искусство горячее, искреннее. Безстрастность, безъ-аффектность, безсердечіе, лицемѣріе—не ея царство (оттого и Шекспировъ «Яго», или «Ричардъ III» въ музыкѣ врядъ-ли возможны).

Притомъ малѣйшая попытка вывести Кабаниху изъ той сферы, которую она воплощаетъ въ созданіи автора, измѣнить, модифировать ея характеръ, повлекла бы за собой перемѣну и въ основѣ всей драмы.

Такимъ образомъ превращеніе драмы «Гроза» въ оперу (кромѣ понятнаго и удобнаго устраненія многихъ второстепенныхъ лицъ: Кулигина, странницы-Ѳеклуши, Глаши, барыни съ двумя лакеями) требовало прежде всего: глубокой перемѣны въ личностяхъ Кабановой и Дикова, съ непремѣннымъ однако условіемъ: гнётомъ *ихъ деспотизма*, во всей его рельефности, мотивировать отношенія Тихона, Катерины и Бориса.

Безъ этого условія канва пьесы ограничится: безразличнымъ и непонятнымъ для зрителя влюбленіемъ Катерины въ перваго встрѣчнаго, также непонятнымъ для зрителя сознаніемъ мужу въ своей винѣ (вслѣдствіе нервнаго припадка, что-ли?) и нисколько не мотивированнымъ самоубійствомъ Катерины. Вмѣсто живаго, органическаго созданія драмы, останется мертвый остовъ ея интриги, мало привлекательный самъ по себѣ и не выкупаемый эпизодически-интересными личностями Варвары и Кудряша.

Вотъ, по моему убѣжденію, идеальныя и—едва-ли исполнимыя требованія отъ текста «Грозы», какъ музыкальной драмы, которая—скажемъ заранѣе—и со стороны музыки требовала такого же могучаго, колоссальнаго таланта, какой мы знаемъ въ Островскомъ. Всѣ указанныя нами прелести этой драмы, какъ музыкальной канвы, осуществимы только для кисти такого музыканта, который усвоилъ бы себѣ всѣ тайны *истинно-русскаго стиля* (этотъ стиль долженъ же создаться) и притомъ обладалъ бы самою оригинальною, неисчерпаемою въ оттѣнкахъ, колоритностью. Иначе, напримѣръ, изъ монологовъ Ка-

терины, изъ сцены въ оврагѣ или изъ сцены грома *ровно ничего* выйти не можетъ. Недостанетъ—красокъ; впечатлѣніе выйдетъ бѣдно и блѣдно.

Отъ идеаловъ перейдемъ къ дѣйствительности.

Вслѣдствіе-ли стариннаго предразсудка, что оперная канва должна держаться *очень не близко* требованій драматическихъ, должна непремѣнно опошливать каждый сюжетъ, или вслѣдствіе желанія соразмѣрить текстъ съ силами композитора, а быть можетъ, и по его итальянизированнымъ требованіямъ и внушеніямъ, только фактъ передъ нами тотъ, что А. Н. Островскій чрезвычайно обезсилилъ свою пьесу, передѣлывая ее въ текстъ для оперы и этимъ, конечно, взгляду на *серьезныя* требованія отъ оперы не помогъ.

Конечно, и *теперь,* это все-таки очень хорошая канва для музыки, пожалуй и «лучшее до сихъ поръ на—Руси либретто», но драму «Гроза»—текстъ этой оперы напоминаетъ *черезъ-чуръ издалека.* Для того, кто знаетъ и цѣнитъ оригиналъ (а кто изъ русскихъ, любящихъ театръ, его не знаетъ и не цѣнитъ?) это—положительное «искаженіе» безподобной, симпатической пьесы. За что́ же такъ? это обида—для музыкально-драматичетхихъ идеаловъ.

Кромѣ Кудряша и Варвары ни одного характера изъ драмы не осталось, потому что и Катерина, хотя и говоритъ многое почти слово въ слово, какъ въ оригиналѣ, утратила—свой ароматъ, свое значеніе—какъ объяснено выше—вслѣдствія ничтожности роли Кабановой и безличности Тихона въ оперѣ.

Тихонъ—въ оперномъ текстѣ—лицо совершенно неопредѣленное. Нельзя понять глупъ-ли онъ или не глупъ, золъ-ли онъ или добрякъ, смѣется-ли надъ матерью или ее боится, любитъ-ли жену глубоко или «такъ только», по привычкѣ и по долгу.

Кабанова—является на сценѣ, но бо́льше обезличить ее, какъ сдѣлано въ либретто—трудно (хотя не невозможно, какъ увидимъ). Это даже и не намекъ на то, чѣмъ мы знаемъ Кабаниху въ драмѣ.

Дико́й тоже—вышелъ въ 2-мъ и послѣднемъ актѣ дядя добрякъ,—потакающій немножко сварливой старухѣ Кабановой,—а въ 3-мъ актѣ, въ сценѣ грозы, неизвѣстно почему, вдругъ накидывается на «смердовъ», спокойно толкующихъ о томъ, что на стѣнахъ изображено.

Въ планѣ либретто, какъ текстѣ для музыки, большое мастерство въ подведеніи сильныхъ, рѣшительныхъ сценъ для конца каждаго дѣйствія. Зато этому внѣшнему распорядку принесена въ жертву вся органичность развитія въ психологическомъ ходѣ драмы.

Такъ, напримѣръ, первый актъ открывается прямо — отъѣздомъ Тихона въ Москву (причемъ людня Кабановыхъ *оплакиваетъ* отъѣздъ хозяина по дѣламъ, точно его на казнь или на войну везутъ), между тѣмъ какъ въ драмѣ отъѣздъ мужа, своею случайностью, подготовляетъ переломъ въ душѣ Катерины, еще не совсѣмъ ясно сознававшей свою любовь къ Борису—и зритель слѣдитъ за этою любовью далеко *раньше* отъѣзда Тихона.

Борисъ превратился въ «родственника» семейству Кабановой, въ «друга

дома», такъ что постоянно видится съ Катериной, что́ также совсѣмъ измѣняетъ ихъ взаимныя отношенія и отнимаетъ у Бориса и послѣднюю долю поэтичности. Ничѣмъ не объяснимо для критики то обстоятельство, что авторъ либретто оставляетъ Бориса *на сценѣ* въ то время, какъ приносятъ Катерину вынутую изъ воды и уже бездыханную! Роль ея любовника *въ эту минуту*, при матери и при мужѣ, которымъ все извѣстно, и *передъ самимъ собою*—положительно невыразима и невозможна. А онъ *преспокойно* себѣ поетъ въ общемъ финалѣ весьма незначущія строки!

О литературныхъ достоинствахъ стиховъ текста пусть судятъ другіе.

Перейдемъ къ музыкѣ.

Въ нашемъ искусствѣ два главныхъ взгляда на отношеніе композитора къ своему сюжету и тексту.

1) Отношеніе—разумное, сознательное. Для мыслящаго музыканта каждая новая канва—рычагъ для новаго, каждый разъ, склада самой музыки, чтобы дать ей возможность слѣдить за всѣми изгибами текста. Стиль «Руслана» нимало не похожъ на стиль «Жизни за Царя». Если-бъ Глинка написалъ еще третью оперу, она была бы *навѣрное* въ стилѣ опять совсѣмъ отличномъ отъ обѣихъ прежнихъ.

Замѣтимъ, кстати, что «опера» на русской почвѣ, на русскіе народные сюжеты выдвигаетъ именно это требованіе *стиля* еще больше на самый первый планъ. Русская оперная музыка едва родилась съ Верстовскимъ и Глинкою—вырабатываться ей еще страшно много впереди. Оттого, конечно, писать на русскій (или малороссійскій, или кавказскій) сюжетъ музыку въ «обще-европейскомъ» характерѣ—*ложность* въ основѣ, ложность *ничѣмъ* не извиняемая, *ничѣмъ* не заглаживаемая. Но, разумѣется, всѣ эти и подобные вопросы шевелиться могутъ въ головѣ композитора, который просвѣщенъ и очень серьезно относится къ своему дѣлу, а не забавляется, не тѣшится имъ по диллетантски.

2) Отношеніе—*наивное*. Тутъ для композитора идеалъ—*та музыка* (tale quale), тѣ звуки, которые *въ немъ самомъ* зарождаются, сформировавшись вслѣдствіе «подражанія» музыкѣ уже существующей, лично этому композитору нравящейся и вслѣдствіе собственныхъ понятій о *красотѣ* музыкальныхъ формъ. При *такомъ* творчествѣ рѣшительно все равно, будетъ-ли опера на сюжетъ какого-нибудь Донъ-Альфонсо ди Кастилья или Ивана Даниловича Калиты, будутъ-ли на сценѣ умирать отъ пытки или плакать отъ домашней ссоры (если уже допустимъ, что композиторъ дѣлаетъ хоть какое-нибудь грубое различіе между печалью и радостью, между слезами и смѣхомъ). Музыка тутъ всегда—*одна и та же*, выкроена и расцвѣчена по трафареткѣ. При сильномъ талантѣ къ собственно *красотѣ* звука тутъ выходятъ яркій, искрящійся Россини, въ его чисто-итальянскихъ операхъ (В. Телль писанъ по сознательнымъ германо-французскимъ принципамъ), или сладкозвучный элегикъ—Беллини (уже сильно подчасъ приторный и надоѣдливый); при болѣе слабомъ талантѣ — выходятъ до тошноты нестерпимые: «Велисаріи» и «Линды» синьора Донид-

зетти, при мелкомъ талантѣ—но все-таки на родной, итальянской почвѣ—такіе недоноски какъ «Ролла» и «Чаттертонъ».

На почвѣ музыки русской или желающей быть таковою, стремленіе къ этому «наивному» творчеству до нельзя сильно и спросъ на него въ публикѣ—*громаденъ*. Это, конечно, отъ «юности» нашего искусства въ Россіи, отъ крайней неразвитости массы публики, которая прежде всего ищетъ — легкой, удобно схватываемой мелодичности, *слишкомъ еще мало обращая вниманіе на соотвѣтственность* звуковъ словамъ и сценической задачѣ и не подозрѣвая, разумѣется, возможности для композитора быть «мелодичнымъ», *не заботясь* объ ушеугодіи на обще-европейскій или итальянскій ладъ.

Понятно также, что *того сорта мелодичность*, которая такъ любима *русской* публикой, до нѣкоторой степени «извинительна», когда ограничивается пѣснями и романсами (Гурилевъ, Дюбюкъ со своими аранжировками пѣсенъ и собственными пѣсенками,—такіе романсы, какъ Крошка и Хуторокъ, «Скажите ей» и романсы г. Вильбоа и г. Кашперова и т. д.,— однимъ словомъ, вся варламовщина съ потомствомъ). Но—въ дѣлѣ «оперы» для такой «легкости» стиля (съ задатками русской *комической* оперы — въ очень далекомъ будущемъ) непремѣнныя условія: ловкій выборъ сюжета себѣ по плечу и большое *знаніе сцены* съ музыкальной стороны. Оба *эти* условія осуществились въ произведеніи большаго, хотя не обработаннаго таланта, въ «Аскольдовой могилѣ» Верстовскаго. Въ этомъ причина ея колоссальнаго успѣха въ продолженіи *трехъ* десятилѣтій. Сколько-нибудь серьезный сюжетъ, серьезный драматизмъ съ такого рода стилемъ, или, лучше сказать, съ такимъ «отсутствіемъ стиля» вяжется — до нельзя плохо (примѣръ: «Громобой» того же Верстовскаго).

Отъ большаго, сильнаго въ своемъ родѣ таланта, какъ Верстовскій, до самыхъ низменныхъ ступень даровитости постепенность очень длинная. Но, соразмѣряя интересъ и значеніе въ искусствѣ произведеній разныхъ нашихъ дѣятелей съ этой «убывающею прогрессіею», понятно, чѣмъ должны выйти «оперы» такихъ романсистовъ, какъ К. П. Вильбоа и В. Н. Кашперовъ.

Я писалъ недавно въ «Спб. Вѣдомостяхъ» (въ возраженіи моемъ противъ г-на ***), что въ оперѣ важнѣе всего прочаго: моментъ *первой* ея концепціи, т. е. *выборъ сюжета и вѣрное, или ложное* отношеніе къ нему въ композиторѣ. Этотъ критическій принципъ примѣнимъ ко всякой оперѣ—и къ «Фиделіо» Бетховена, и къ «Руслану» Глинки, и къ «Грозѣ» г. Кашперова.

Композиторскій арсеналъ г. Кашперова размѣровъ самыхъ скромныхъ—а онъ взялся за сюжетъ сильно-драматическій!

Образцами для себя весь вѣкъ онъ выбиралъ оперы *итальянскихъ* мастеровъ, преимущественно—Донидзетти и его школы—принимая *ихъ* фактуру, *ихъ* формулы за «неизмѣнныя правила» опернаго стиля,—и потомъ вздумалъ «этотъ свой идеалъ» приложить къ сюжету Островскаго, къ драмѣ *русской*, *приволжской*, гдѣ всякая строка текста, всякая ситуація требовала формъ *русскихъ*, *новыхъ!*

И рабское подражаніе «Жизнь за Царя» (во что ударился также г. Вильбоа) тутъ бы не вывезло,—а всякій малѣйшій итальянизмъ тутъ ровно также кстати, какъ бурлацкая пѣсня среди оперы «Лукреція Борджіа».

Есть много людей на свѣтѣ, которые, въ томъ убѣжденіи, что музыка должна быть языкомъ *универсальнымъ*, *вселенскимъ*, отрицаютъ всякую законность требованія *русскаго* музыкальнаго стиля для сюжетовъ русскихъ, отрицаютъ и всякую возможность въ композиторахъ удовлетворить этимъ требованіямъ, будто бы пародоксальнымъ и несбыточнымъ.

Исторія искусства уже говоритъ другое — именно, начиная съ оперы «Жизнь за Царя» и, пожалуй, даже съ «Аскольдовой могилы» и продолжая— «Русалкой».

Повторяя на себѣ древне-эллинскій миѳъ Антея, который оставался непобѣдимымъ, пока твердо стоялъ па своей землѣ, — русское искусство будетъ почерпать неистощимыя силы изъ *народнаго* элемента.

Русская народная пѣсня, безъ сомнѣнія, *не* есть—драматическая музыка; изъ пѣсенъ — въ сыромъ ихъ видѣ—невозможно соткать музыкальной драмы, но идеалъ русской музыки *послѣ* Глинки и Даргомыжскаго, *всенепремѣнно* требуетъ, однако, чтобы *каждая фраза* русской оперы на русскій сюжетъ выливалась въ формы, *родственныя* по звуковымъ пріемамъ — русской народной пѣснѣ. Безъ этого условія между русскимъ текстомъ и сочиненною на него музыкою обще-европейскою будетъ лежать зіяющая бездна, ничѣмъ не наполнимая, ничѣмъ не маскируемая.

Г. Кашперовъ, по своему идеалу, и не вдавался въ такія соображенія.

Онъ принадлежитъ категоріи композиторовъ «наивныхъ»—для него оперы: собраніе *вокальныхъ* пьесъ и пьесокъ, à la Donizetti et Pacini, съ аккомпаниментомъ и оркестра, à la Donizetti et Pacini, а либретто существуетъ для того, чтобы чѣмъ-нибудь мотивировать аріи, дуэты и проч. для примадонны, контральта, тенора и баритона, также нѣсколько—хоровъ.

При чемъ композитору рѣшительно *все равно*—на долю «какого» характера пьесы «какой» голосъ выпадетъ (словно по жеребью).

Сочиняя оперу на романъ Ж. Санда «Консюэло» — г. Кашперовъ роль Анзолетто, опернаго «primo tenore» въ самомъ романѣ—отдалъ «баритону»—! (тогда какъ въ оперной труппѣ времени Порпоры «баритоновъ» на сценѣ и не бывало).

Такъ и въ «Грозѣ»—у г. Кашперова «баритономъ» очутился—«Тихонъ» (!) *только* потому, что «теноръ» нуженъ для роли «Бориса», а кромѣ «распѣванья» г. Кашперовъ ничего своимъ персонажамъ давать и не умѣетъ, и не желаетъ.

Что А. Н. Островскій одно изъ лучшихъ своихъ созданій отдалъ на службу *такому* идеалу оперы, это уже его личное дѣло; что изъ оперы съ такимъ идеаломъ не могло выйти ничего, кромѣ профанаціи этого сюжета, опять дѣло ясное.

Развѣ это не профанація, что русская мечтательница Катерина — свои

свѣтлыя, дѣтскія впечатлѣнія, навѣянныя *русскою религіозною* жизнію, высказываетъ въ видѣ итальянскихъ кабалеттъ и фіоритуръ (да въ добавокъ еще и неловкихъ для голоса, и не красивыхъ для слуха)?

Развѣ это не профанація, что русскіе любовники свою сцену въ приволжскомъ оврагѣ — сцену, которую либреттистъ скрасилъ еще участіемъ пѣсни бурлаковъ на разсвѣтѣ — ведутъ въ формахъ избитой итальянщины, съ примѣсью французской изнѣженности изъ ночной сцены въ «Фаустѣ» Гуно?

Развѣ это не профанація, что изъ характеровъ драмы, уже значительно обезличенныхъ либреттистомъ, какъ мы видѣли, не осталось *ничего* и *никого*, кромѣ (и то отчасти) Варвары и Кудряша?

Говорю «только отчасти», т. е. насколько не разнорѣчатъ съ этими лицами тѣ «будто бы русскія» пѣсенки, которыя имъ вложилъ въ уста г. Кашперовъ. Между тѣмъ какъ лоскуточки настоящихъ русскихъ пѣсенъ, которыя поютъ въ *драмѣ* «Гроза» — г-жа Левкѣева и г. Горбуновъ, въ тысячу разъ больше переносятъ слушателя на Волгу и въ данный сценою моментъ. Для чего-жъ и музыка, когда она «обаянія» не производитъ?

Во всемъ прочемъ—постоянное, самое прискорбное разнорѣчіе между содержаніемъ и формою, — задачею текста и звуками,—драмою и музыкою. Кабанова читаетъ свое строгое напутствіе сыну подъ звуки какой-то плясовой пѣсни въ оркестрѣ (!).

Изъ чудеснаго сценическаго момента—самой грозы—вышла какая-то дилетантская неурядица, — гдѣ подъ звуки оркестра вродѣ temporale въ «Barbiere»—(приволжская-то гроза!)—что-то такое гудитъ хоръ, да что-то взвизгиваетъ примадона. (Партія предназначалась г-жѣ Бюдель; ей бы это и пѣть, да видно не сладила, а теперь безвинно страдаетъ г-жа Платонова)

Музыка—искусство *выразительности* по преимуществу; если она разнорѣчитъ со своею задачею, она грѣшитъ противъ своего истиннаго назначенія. Иногда такому сибариту въ звукахъ, какъ Россини, или такому медоточивому элегику, какъ Беллини, удавалось *плѣнять* звуками и помимо характера, да на то они—Россини и Беллини!

Вѣдь надобно быть г-мъ ***, чтобъ отпустить, напримѣръ, подобную фразочку: «Наташа» г. Вильбоа, нужно отдать ей справедливость, если и *лучше Сомнамбулы*, то развѣ на самую малость». Тутъ—въ такой фразѣ («Спб. Вѣдомости» 1866 г. № 327 и 1867 г. № 309)—дикое смѣшеніе понятій и самое забавное незнаніе исторіи оперныхъ стилей.

А вотъ «Грозу» г. Кашперова съ «Наташей» сравнивать можно безъ малѣйшаго «глумленія» — параллель вполнѣ логична, — законна и безъобидна. Результатъ сравненія будетъ, пожалуй, выгоденъ для г. Кашперова. Въ немъ, сравнительно съ г. Вильбоа, больше «фактуры» и въ голосахъ, и въ гармоніи, и въ оркестровкѣ,—но что это за «фактура»?! Ростиславъ находитъ въ г. Кашперовѣ «мастерство» (?) владѣть голосами. «Желаніе» писать на итальянскій ладъ «мастерства» еще не даетъ.

Всѣ партіи въ «Грозѣ» весьма неуклюжи и некрасивы, даже съ чисто «вокальной» стороны; оркестровка—жалкая.

Для «невзыскательной» публики, питающейся итальянизмомъ и варламовщиной, *паче всего*, и вовсе не заботящейся о музыкальной драмѣ, опера г. Кашперова, — очень милая опера, *совсѣмъ какъ слѣдуетъ оперѣ быть*, по идеалу этого сорта публики.

Успѣхъ оперы «Гроза» и въ Петербургѣ, и въ Москвѣ понятенъ, какъ нельзя легче. Явленіе вполнѣ нормальное (съ «Наташей» въ Петербургѣ было то же самое). Тутъ, конечно, и патріотизмъ имѣетъ свою долю, тоже вполнѣ законную.

Артисты Маріинской сцены исполняютъ оперу г. Кашперова чрезвычайно честно и старательно. Что характеровъ Катерины, Бориса, Тихона, Кабановой, Дикова не выходитъ—не ихъ вина. Гг. Никольскій и Кондратьевъ со стороны вокальной безъукоризненны; а изображаетъ г. Кондратьевъ, вмѣсто Тихона Кабанова, князя какого-то, опять не по своей винѣ. Г-жа Леонова (Варвара) и г. Саріотти (Кудряшъ) доказали еще разъ свою истинную артистичность. *Такимъ* исполнителямъ можно поручать какія угодно *русскія* роли. Дѣло будетъ потрафлено наилучшимъ манеромъ.

Въ заключеніе скажемъ, что видѣть на русскомъ оперномъ репертуарѣ имя г. Кашперова вмѣстѣ съ именемъ А. Н. Островскаго и заглавіемъ его драмы все-таки не въ примѣръ, отраднѣе, чѣмъ поминутно встрѣчаться съ «Лючіями» и «Линдами». Желательно, чтобы и опера г. Аѳанасьева «Аммалатъ-Бекъ», и опера г. Кюи «Кавказскій плѣнникъ», и всѣ другія, какъ бы то ни было въ Россіи заготовляемыя, дождались наконецъ своей очереди явиться на сценѣ, такъ небогатой произведеніями отечественными.

VII.

2-й и 3-й концерты Русскаго Музыкальнаго Общества *).

Въ хроникѣ прошлаго № высказанъ мой взглядъ вообще на «требованія» отъ концертовъ, даваемыхъ Р. М. О. Насколько и почему первый изъ концертовъ подъ управленіемъ М. А. Балакирева не могъ удовлетворить такимъ требованіямъ было также пояснено въ подробности. Объ *несомнѣнно-хорошихъ* задаткахъ новаго *русскаго* дирижера было также заявлено. Выражены были и надежды, что г. Балакиревъ вскорѣ освоится съ новымъ для него дѣломъ и оно пойдетъ во всѣхъ отношеніяхъ несравненно успѣшнѣе.

Успѣхъ этотъ, и въ весьма крупныхъ размѣрахъ, начался уже со 2-го концерта (26 Октября), хотя программа почти не выходила изъ круга программъ Рубинштейновскихъ.

*) «Музыка и Театръ» № 14.

Увертюра «Фаустъ», Р. Вагнера, прошла очень удачно; хотя, разумѣется, нѣтъ никакой возможности согласится съ панегиристомъ г. Балакирева, знаменитымъ въ своемъ родѣ проповѣдникомъ чепухи, г. ***, который пресерьозно увѣряетъ, что г. Балакиревъ вполнѣ «воскресилъ» дирижировку *самого автора увертюры* (!). Для того, чтобы оркестръ *точно такъ* продекламировалъ «каждую фразу» этой — весьма глубокой музыки, надобно понимать смыслъ каждой фразы наравнѣ съ самимъ авторомъ. Возможно-ли это въ кружкѣ г. Балакирева, гдѣ на Вагнера взираютъ «черезъ плечо», чуть не съ пренебреженіемъ, а въ Фаустъ—увертюрѣ находятъ изображеніе «Гретхенъ»?!—

Арію Княгини изъ «Русалки» А. Даргомыжскаго весьма-удовлетворительно спѣла г-жа Скордули.

Капитальною новостью для многихъ слушателей и самою интересною пьесою этого концерта (на мой вкусъ) была «Сербская фантазія» молодаго русскаго композитора, Н. А. Римскаго-Корсакова.

Не имѣвъ еще случая ознакомиться съ партитурою этой прелестной оркестровой вещи, я не пущусь въ подробности ея разбора (предоставляя себѣ вернутся къ нему современемъ). Заявляю здѣсь только, что по свѣжести и яркости колорита, по мастерской во всѣхъ отношеніяхъ оркестровкѣ и разработкѣ сербскихъ народныхъ мелодій, эта «фантазія» свидѣтельствуетъ о *громадномъ талантѣ* въ молодомъ, только-что начинающемъ композиторѣ. Этою вещью онъ чрезвычайно близко подошелъ къ геніальной «Лезгинкѣ» въ Русланѣ,—съ бо́льшимъ, быть можетъ, богатствомъ палитры и съ вѣяніемъ чего-то новаго, обаятельнаго. Тутъ—на мой вкусъ—несравненно больше *колорита* и *творчества* композиторскаго, чѣмъ во всемъ, что я слышалъ изъ оркестровыхъ сочиненій г. Балакирева. Кто такъ невѣроятно-блистательно *начинаетъ*, какъ г. Римскій-Корсаковъ, отъ того мы въ правѣ ожидать чрезвычайно-многаго, если только... Но тутъ рѣчь пойдетъ объ *идеалахъ* искусства, чему не мѣсто въ бѣглой хроникѣ.

1-я Симфонія Шумана (B dur) исполнена была во всѣхъ отношеніяхъ отлично-хорошо. Г. Балакиревъ, дирижируя этой музыкой, чувствуетъ себя, конечно, больше на мѣстѣ, чѣмъ въ Бетховенскихъ симфоніяхъ, которыми дирижируетъ будто не хотя, изъ милости, предоставляя случай «проповѣднику чепухи» писать противъ Бетховена пасквильныя выходки.

О романсахъ между «Фантазіею» и «Симфоніею» пропѣтыхъ г-жею Скордули, подъ аккомпаниментъ фортепіано («Жаворонокъ» Глинки и «Приди ко мнѣ» г. Балакирева) приходится замѣтить: 1) что такимъ вещамъ не мѣсто на ряду съ оркестровыми сочиненіями, — это хорошо въ гостиной, а не въ большомъ концертномъ залѣ, 2) что хотя «Жаворонокъ» не изъ особенно-удачныхъ романсовъ Глинки, но безмѣрно превышаетъ сухой романсъ г. Балакирева, который врядъ-ли кому изъ слушателей понравился. Аккомпанируя на ф. п., г. Балакиревъ конечно слишкомъ многихъ заставилъ искренно-вздохнуть о *недосягаемомъ*, въ этомъ отношеніи, артистѣ, А. Рубинштейнѣ.

О 3-мъ концертѣ (9 Ноября) надо сказать, что онъ былъ *еще удачнѣе* нежели 2-й... Прогресссія самая-нормальная.

Бетховенская седьмая симфонія (A dur) не только что не была испорчена исполненіемъ (какъ 8-я въ 1-мъ концертѣ), но прошла, въ общемъ довольно хорошо, особенно финалъ. Въ темпахъ скорыхъ, горячихъ, дирижировка г. Балакирева близко подходитъ къ совершенно-хорошей. Но въ адажіо и анданте, во всѣхъ оттѣнкакъ p. и pp. ему еще слишкомъ многаго недостаетъ. Такъ, изъ двухъ хоровъ Вебера, изъ Оберона, 2-й хоръ Турокъ, сильный, рѣзкій, прошелъ отлично, первый же, хоръ Эльфовъ,—одна изъ самыхъ воздушно-поэтическихъ музыкъ въ свѣтѣ—прошелъ грубовато, — и, хотя вызвалъ «bis», остался *очень вдалекѣ* отъ авторскаго идеала.

По случаю превосходныхъ отрывковъ изъ Веберова «Оберона» конечно приходится пожалѣть, что русская оперная публика никогда не слышитъ этого, въ своемъ родѣ, прелестнаго произведенія.

Но, высказавъ свой взглядъ на эту оперу, въ статьяхъ объ Русланѣ, я повторяю и здѣсь, что «Оберонъ» въ своемъ цѣломъ, по крайней нескладицѣ пьесы, гдѣ музыкальные нумера, перемѣшаны съ самыми глупѣйшими разговорными сценами—опера *невыносимая* и можетъ нравится только—дѣтямъ да «русланистамъ».—Скопленіе ребячески-балаганныхъ эффектовъ тутъ еще нелѣпѣе, чѣмъ въ «Русланѣ». Музыкальныя красоты парализуются пошлостью канвы не меньше, какъ и въ оперѣ Глинки. Я слышалъ «Оберона» по многу разъ, въ самомъ честномъ исполненіи, въ Дрезденѣ, Вѣнѣ и Берлинѣ, и впечатлѣнія свои провѣрялъ — одно другимъ. Результатъ былъ всегда тотъ-же Такого рода «волшебныя» оперы отжили свой вѣкъ. А вотъ что «Эвріанту» надо поставить на Маріинской сценѣ, это несомнѣнно; да это, вѣроятно, и совершится.

Исполненіе г-жею Баранцевичъ А-мольнаго фортепіаннаго концерта Шумана, по моему мнѣнію, относится больше къ области «женскаго труда», къ вопросамъ, разрабатываемымъ въ «Женскомъ Вѣстникѣ», а не къ музыкальнымъ дѣламъ.

Хоръ изъ «Русалки» А. С. Даргомыжскаго прошелъ исправно.

Горячая увертюра Литольфа «Жирондисты» исполнена была отлично-хорошо, почти также, какъ и при дирижировкѣ самимъ авторомъ. Жаль, что на программѣ концерта не стояло объясненія *содержанія* этой увертюры, написанной къ драмѣ Грипенкерля и, значитъ, съ совершенно опредѣленной канвой. Одной изъ главныхъ темъ къ этой пестрой музыкальной картинѣ, весьма ловко - набросанной, слышится, знаменитая во времена терроризма, пѣсня «Ça ira»—въ концѣ,— отрывокъ изъ «Марсельезы» — въ срединѣ соло арфы, на которой въ тюрьмѣ своей играетъ одна изъ героинь драмы. Все это требуетъ разъясненія, требуетъ полной, связной программы, которая была бы посѣтителямъ концерта, я полагаю, полезнѣе, нежели, въ сотый разъ повторенныя, свѣдѣнія о годахъ рожденія и смерти Бетховена и Шумана.

VIII.

Берліозъ въ С.-Петербургѣ *).

Предоставляя себѣ о чудесахъ оркестровки Берліоза и о самомъ складѣ и направленіи его музыкѣ сказать въ особомъ очеркѣ, я здѣсь прибавлю нѣсколько замѣтокъ о Берліозѣ, какъ *дирижеръ*.

Правда, что энергія его значительно поутратилась, чего и ожидать надобно было, — правда, что онъ не совсѣмъ тотъ, какимъ былъ не только, въ Петербургѣ, двадцать лѣтъ назадъ (когда я, за отсутствіемъ изъ столицы, его не слыхалъ), а даже и десять лѣтъ назадъ, въ Баденѣ, когда я его слышалъ и восторженно писалъ объ немъ въ Музыкальномъ и Театральномъ Вѣстникѣ (1858).

Но и теперь это—оркестровый фельдмаршалъ, генералиссимусъ, не уступающій въ своемъ дѣлѣ ни кому на свѣтѣ.

Кромѣ его собственной музыки, которую мы теперь узнаемъ во всеоружіи *авторской* идеи (это ничѣмъ не замѣнимо!),—мы получаемъ *новыя*, *свѣжія* впечатлѣнія отъ иныхъ произведеній обще-извѣстныхъ, даже—что называется—«заигранныхъ» оркестрами, какъ напримѣръ увертюра къ «Оберону» Вебера.

Мы будто въ первый разъ ее слушали, такъ ярко выступили передъ нами ея блистательныя красоты, такъ могуче было ея общее впечатлѣніе (о *вкусѣ* нѣкоторыхъ господъ, ставящихъ эту увертюру ниже увертюры «Руслана», приходится только плечами пожать).

Въ чемъ тайна такого превосходнаго исполненія? Говорю — «тайна», потому-что во внѣшнихъ пріемахъ Берліоза-дирижера невозможно уловить почти-ничего магически-вліятельнаго, внушительнаго. Онъ управляетъ оркестромъ чрезвычайно спокойно, почти безъ жестовъ, и капельмейстерской палочкѣ даетъ размахъ самыхъ скромныхъ размѣровъ.

Тайна, по-моему, въ *двухъ* условіяхъ: 1) въ безграничномъ *довѣріи* оркестровыхъ силъ къ своему знаменитому командиру,—2) въ *увѣренности* и *точности* (précision), съ которою Берліозъ даетъ темпъ вообще и въ каждой фразѣ, *въ зависимости отъ идеи*.

Это всего обаятельнѣе, волшебнѣе и всего нагляднѣе выступило въ увертюрѣ къ Оберону,—гдѣ вступительное Adagio все было соткано изъ звуковъ будто не реально-оркестровыхъ, а навѣянныхъ фантастическою грезою,—гдѣ ударъ tutti fortissimo, предъ началомъ Allegro con fuoco, отъ чрезвычайной точности *всѣхъ* —будто разрѣзалъ всю залу пополамъ — сверху до низу, — а потомъ, въ самомъ Allegro, всѣ оттѣнки вышли дружно, будто *одинъ виртуозъ* играетъ на исполинскомъ инструментѣ оркестрѣ. Чуть - замѣтная перемѣна въ движеніи и оркестръ словно окрыляется, летитъ стремительно до какого-ни-

*) «Музыка и Театръ» № 14.

будь могучаго взмаха всѣхъ силъ — потомъ вдругъ снова нѣжность, таящая страстность. — До этихъ оттѣнковъ г. Балакиреву еще не такъ-то близко, да врядъ-ли и когда-нибудь онъ ихъ уловитъ. Не та натура. Маловато въ ней «поэзіи».

Точностью и увѣренностью Берліозовскаго управленія любоваться надо было въ Глуковскомъ безподобномъ хорѣ Скиѳовъ, съ его дикою оркестровкою (тріангль, барабанъ и тарелки во всю мочь — *все время*). Такое быстрое «Vivace» рѣдко приходится слышать. Духъ захватываетъ. Обыкновенный дирижеръ возметъ тутъ темпъ посмирнѣе, вмѣсто fff будетъ—казенное mf и — все пропало, и тѣни Глуковской мысли не останется. Не пугаться *крайнихъ* предѣловъ сильной и слабой звучности, быстроты и медленности *кстати*, — удѣлъ дирижеровъ и композиторовъ *геніальныхъ*. Ординарность придерживается вѣчно какой-то экономической средины, считая ее вѣроятно дорогой мудрости.

Такъ какъ, кромѣ Р. Вагнера, Петербургъ *геніальной* дирижировки въ послѣднее время не слыхалъ, то нельзя не видѣть *благодарности* для искусства въ пріѣздѣ Берліоза. На сколько правъ отзывъ о *несовременности* Берліозовскаго направленія объ этомъ пойдетъ рѣчь въ исторической оцѣнкѣ дѣятельности этого великаго артиста.

IX.

«Фрейшюцъ» на Маріинской сценѣ *).

Возобновленіе геніальнаго созданія Вебера оживило репертуаръ русской оперы, въ послѣднее время до-крайности незанимательный, вялый.

«Фрейшюца», именно, всѣ знаютъ, но эта опера принадлежитъ къ тѣмъ рѣдкимъ произведеніямъ, на долю которыхъ выпала привилегія *не старѣться*, по крайней мѣрѣ въ *главныхъ* качествахъ.

Во «Фрейшюцѣ», какъ во многихъ другихъ нѣмецкихъ и французскихъ операхъ того времени, съ громадными достоинствами, Ахиллесову пяту, *для нашего времени*, составляетъ чередованіе музыкальныхъ нумеровъ *съ разговорною прозою*, отъ которой совсѣмъ отвыкли и оперные артисты, и оперная публика.

Пособить этому горю чрезвычайно-трудно. Діалоги между музыкальными красотами — чрезвычайно расхолаживаютъ общее впечатлѣніе, «вышибаютъ, какъ говорится, слушателя изъ сѣдла» — парализуютъ даже и музыкальныя прелести, разрывая ихъ сплошную связь. Но и приставка «речитативовъ», писанныхъ *не—Веберомъ*, къ геніальному произведенію такого композитора, который только съ Глукомъ и Моцартомъ соперничаетъ въ драматической правдѣ, дѣло едва-ли осуществимое. Не возможно также забывать, что какъ бы удачно ни были «присочинены» речитативныя сцены, онѣ всё-таки оста-

*) «Музыка и Театръ» № 14.

нутся чѣмъ-то чужимъ (hétérogène) въ оперѣ, созданной безъ речитативовъ, въ скромныхъ рамкахъ нѣмецкаго «Singspiel» (такъ точно съ «Волшебной Флейтой» Моцарта, съ «Обераномъ» Вебера, съ «Фиделіо» Бетховена, съ «Іосифомъ» Мегюля, съ «Водовозомъ» Керубини).

Возобновленіе «Волшебнаго стрѣлка» въ прежнемъ переводѣ, безъ речитативовъ (написанныхъ Берліозомъ подъ французскія слова, потомъ плохо приложенныхъ подъ *итальянскій* текстъ, а далѣе—подъ русскій, переведенный съ *итальянскаго*), конечно лучше,—ближе къ дѣлу;— но все-таки разговорная проза между музыкой почти—невыносима, а весь текстъ перевода и въ стихахъ и въ прозѣ—наслѣдіе еще 20-хъ годовъ—устарѣлъ до безобразія. Дико и больно слышать на современной сценѣ усѣченныя окончанія á la Сумарковъ и Княжнинъ—

Дни веселы, безмятежны и т. д.

Въ переводѣ вообще царитъ непроходимая реторичность и высокопарность тогдашняго, официально-театральнаго слога, чего въ оригиналѣ и слѣдовъ нѣтъ. Тамъ все просто, задушевно, дышетъ ароматомъ *народной* германской поэзіи и неразрывно сливается съ безподобною музыкою.

Объ музыкѣ нечего распространяться. Кто изъ понимающихъ дѣло ею не восхищается.

— Въ исполненіи три новинки: г. Васильевъ 1, въ роли Каспара, г. Петровъ, въ роли Пустынника и г-жа Соловьева, въ роли Агаты.

Могучій голосъ Васильева 1, выступаетъ въ полномъ блескѣ въ большой аріи Каспара въ концѣ 1-го акта. Знаменитая вакхическая пѣсенка проходитъ безъ эффекта, потому-что исполняется тяжеловато и не въ характерѣ. Въ первомъ терцетѣ, также, О. А. Петровъ былъ несравненно рельефнѣе.

Роль «пустынника», въ томъ видѣ, какъ у насъ исполняется (со значительной урѣзкой противъ партитуры) слишкомъ незначительна. Но и тутъ, твердость интонаціи нашего ветерана и мастерское произношеніе словъ берутъ свое.

Г-жа Соловьева вторымъ дебютомъ своимъ еще болѣе перваго («Изабелла» въ Робертѣ) — доказала, что она мастерица пѣть, талантлива и въ игрѣ, и вообще отличное пріобрѣтеніе для нашей труппы. Побольше привычки къ сценѣ, поменьшее недовѣрія къ себѣ и изъ г-жи Соловьевой выйдетъ истинная артистка.

X.

6-й концертъ Русскаго Музыкальнаго Общества *).

(2-го декабря).

6-й концертъ—*третій* подъ управленіемъ Берліоза — состоялъ изъ слѣдующихъ пьесъ:

*) «Музыка и Театръ», № 15.

1) Увертюра Берліоза «Римскій Карнавалъ» (на программѣ было напечатано «римская *масленица*»—безтолковый пуризмъ; тогда, значитъ, настоящую масленицу въ Москвѣ, напримѣръ, надо назвать «Московскимъ Карнаваломъ»).

2) Концертъ для скрипки г. Вѣнявскаго.

3) Цѣлый 2-й актъ изъ оперы «Орфей» Глука.

4) Rêverie et caprice для скрипки и оркестра,—Берліоза.

5) 5-я Симфонія Бетховена.

О собственныхъ произведеніяхъ Берліоза будетъ рѣчь въ особой статьѣ.

Концертъ г. Вѣнявскаго вошелъ въ настоящую программу только потому, что скрипачу-виртуозу не хотѣлось выступать въ публику съ одной небольшой и не эффектной пьеской Берліоза. Мы, значитъ, имѣемъ право не разбирать музыки г. Вѣнявскаго.

Остаются, слѣдовательно, Глукъ и Бетховенъ.

Истекающій годъ особенно счастливъ для Петербурга на Глуковскаго «Орфея».—Въ маѣ мѣсяцѣ (еще при Рубинштейнѣ) во дворцѣ Е. И. В. Великой Княгини Елены Павловны персоналомъ и оркестромъ исключительно изъ воспитанницъ и воспитанниковъ здѣшней Консерваторіи исполнена была вся эта опера Глука, цѣликомъ, и весьма удовлетворительно (особенно въ роли самаго Орфея, очень мило исполненной г-жею Лавровскою). Впечатлѣніе перваго и втораго дѣйствій на всѣхъ слушателей было глубокоплѣнительное. 3-й актъ послабѣе и вялъ. Теперь намъ удалось слышать опять лучшій актъ (второй), опять въ хорошемъ пѣніи г-жи Лавровской и подъ управленіемъ боготворящаго эту музыку артиста. Кромѣ того и на итальянской сценѣ готовятъ эту оперу (съ г-жею Требелли въ главной роли).

Безподобныя сцены Орфея въ Тартарѣ и, потомъ, въ Елисейскихъ поляхъ, принадлежатъ къ лучшимъ созданіямъ Глуковской музы и — вплоть до нашего времени, т. е. въ теченіе цѣлаго *столѣтія* — къ высшимъ проявленіямъ идеально-сценическаго драматизма. Ни Моцартъ, ни Веберъ, ни Вагнеръ не затмили истинно-драматическихъ красотъ Глука. Самая бѣдноватость средствъ его музыки (сообразно эпохѣ) въ такомъ сюжетѣ, какъ «Орфей»—чрезвычайно идетъ къ дѣлу. Сила тутъ умѣряется граціею, всѣ образы доходятъ до насъ не въ могучемъ колоритѣ современной музыкальной картинности, а въ легкихъ, прозрачныхъ очертаніяхъ живописи будто древне-эллинской, едва эманципированной отъ барельефа.

Что чуть-ли не *всѣ плавныя* мелодіи Глука, какъ и всѣхъ его современниковъ, отзываются если не минуэтомъ, то гавотомъ, что на всемъ его творчествѣ лежатъ слѣды пудреныхъ париковъ—это уже дань вѣку, особенно замѣтная въ такомъ юномъ, тогда еще, дѣлѣ, какъ «музыкальная драма», впервые *Глукомъ же* и созданная.

Есть одинъ эстампъ изъ того же времени почти, изображающій знаменитаго англійскаго актера Гаррика въ роли Шекспировскаго *Макбета — во французскомъ кафтанѣ, со шпагою и въ шелковыхъ чулкахъ!* Какъ больно и жалко!

Но тогдашней публикѣ это не мѣшало любоваться въ игрѣ Гаррика *чудесами* драматической правды. Можно быть увѣреннымъ, что и для насъ игра Гаррика была бы поразительна и заставила бы забывать о его нелѣпомъ парикѣ и костюмѣ.

Такъ и съ Глукомъ,—надобно умѣть при сужденіи о немъ *отвлекаться* отъ музыкальнаго костюма его идей, отъ печати XVIII вѣка и псевдо-классической реторичности и условности.

Этого, конечно, никогда не понять ординарнымъ музыкантамъ и дюжиннымъ фельетонистамъ, которые въ музыкѣ не видятъ ничего дальше своего носа, т. е. своего, личнаго вкуса.

5-я симфонія — одно изъ колоссальнѣйшихъ созданій *единственнаго* въ мірѣ симфониста, подъ управленіемъ великаго артиста, глубоко этому созданію сочувствующаго, не могла пройти иначе, какъ великолѣпно. Еще въ первомъ аллегро можно было пожелать *побольше* энергіи, горячности (что было, во всей требуемой Бетховеномъ степени, подъ управленіемъ Вагнера). Анданте взято было чуточку *медленнѣе*, чѣмъ при Вагнерѣ, оттого вышло нѣсколько вяло и во впечатлѣніи. Начиная же со скерцо до конца симфоніи, исполненіе было безукоризненно. Оттѣнки оркестра выступили во всей поэтической красѣ. Яркій блескъ безподобнаго финала въ своемъ побѣдоносномъ сіяніи, послѣ темнаго, мистическаго перехода отъ скерцо — заставилъ еще разъ вспомнить о музыкальныхъ «слѣпорожденныхъ», которымъ эта исполинская мысль представляется *плацъ-параднымъ* маршемъ! Можно бы и пожалѣть объ такой убогой слѣпотѣ, если-бъ она не была соединена съ возмутительнымъ нахальствомъ, когда рѣчь идетъ о Бетховенѣ.

XI.

7-й концертъ Русскаго Музыкальнаго Общества *),

(9-го декабря).

Въ видѣ исключенія (чтобы дать отдохнуть Берліозу, или чтобы, для разнообразія, дать публикѣ программу съ участіемъ *русской* музыки?) этимъ концертомъ управлялъ г. Балакиревъ.

Программа была довольно интересна двумя новинками: оркестровой фантазіей г. Римскаго-Корсакова, исполнявшейся въ *первый* разъ и увертюрой г. Балакирева на чешскія темы, слышанной прежде только однажды, въ концертѣ «славянскаго» композитора и капельмейстера, для «Славянскихъ» гостей.

О замѣчательномъ талантѣ г. Римскаго-Корсакова къ оркестровому колориту было говорено у насъ по случаю его фантазіи на Сербскія пѣсни. То же самое должно сказать и о новомъ его произведеніи: «Садко—музыкальная

*) «Музыка и Театръ» № 15.

былина». Что тутъ въ звукахъ оркестра бездна не только обще-славянскаго, но *истино-русскаго*, что музыкальная «палитра» автора искрится своеобразнымъ, самобытнымъ богатствомъ, это—несомнѣнно. Только—и именно вслѣдствіе «программы» избранной молодымъ авторомъ—можно позволить себѣ стать въ отношеніи къ этой вещи на болѣе требовательную критическую точку, нежели въ отношеніи «Сербской» фантазіи.

«Садко, богатый гость»—новгородская старинная былина, одинъ изъ перловъ нашей не богатой памятниками *народной*, не-письменной литературы.

Въ сборникѣ Рыбникова она помѣщена въ разныхъ варіантахъ, дополняющихъ другъ друга, причемъ самый послѣдній (Ч. I, стр. 370—380) наиболѣе полный и цѣльный.

Это сказаніе — связная поэма съ прелестными подробностями, русско-эпическаго характера.

Музыкальнымъ элементомъ эта легенда переполнена. Она *вся*—просится подъ музыку, такъ какъ и самъ герой ея, богатый Новгородскій гость, Садко, съ тѣмъ вмѣстѣ, и *гусляръ*, виртуозъ на гусляхъ, плѣнившій своими звуками Царя морскаго до такой степени, что тотъ отдаетъ за Садко одну изъ своихъ дочерей (рѣку Чернаву). Таинственное вмѣшательство неизвѣстнаго старца (оказывающагося святымъ Миколою) спасаетъ Садко отъ грозившей ему опасности навсегда остаться при дворѣ своего тестя, на днѣ морскомъ.

Миѳъ, обрисовавшійся въ народной фантазіи—такъ полно и обстоятельно, конечно можетъ и долженъ сдѣлаться достояніемъ нашего *искусства*, при нынѣшнемъ, столько законномъ, стремленіи его къ почвенности, къ народности.

Выборъ сюжета—превосходенъ.

Но тутъ является маленькое условіе: именно — *цѣльность* этой, въ своемъ родѣ типической легенды, какъ основы или канвы для музыкальныхъ картинъ.

Кто имѣетъ право, взявъ, напримѣръ, *балладу* Пушкина «Русалка» за сюжетъ музыкальной пьесы—при этомъ совсѣмъ произвольно остановиться, положимъ, на стихѣ:

«На воды сталъ глядѣть монахъ»—?

Это будетъ—«отрывокъ», которому невозможно дать заглавіе: «*Баллада* Пушкина, положенная на музыку такимъ-то», —безъ профанаціи Пушкинскаго, прелестнаго въ своей *цѣльности*, созданія.

Но именно въ такомъ родѣ поступилъ г. Римскій-Корсаковъ. За программу для своей музыкальной пьесы онъ выбралъ *частицу* изъ легенды о Садкѣ; не самое начало, не завязку и конецъ, а одинъ эпизодъ изъ первой половины (*только* тотъ эпизодъ, что подъ игру Садко на гусляхъ все подводное царство, Царь и Царица, чады и домочадцы пускаются *въ пляску*, все море всколыхалось). Между тѣмъ смѣло окрестилъ свою пьесу полнымъ (и превосходнымъ) названіемъ: «музыкальная былина».

Это—неточность, которая не тѣмъ важна, что заглавіе вышло не вѣрно (еще небольшая бѣда!), а тѣмъ, что даетъ возможность заглянуть въ умственную лабораторію автора и наглядно выказываетъ не особенную заботливость его касательно *мысли* той музыки, которую онъ такъ талантливо пишетъ.

Назови г. Римскій-Корсаковъ эту свою пьесу: *Первой* (что-ли) *частью* музыкальной былины и мы пожалѣть бы только могли, зачѣмъ не написаны или не даны въ концертѣ—*всѣ* другія части былины, въ ея цѣломъ.

Теперь это отрывокъ, торсъ, который если грѣхомъ и въ идеѣ, и убѣжденіяхъ самого автора идетъ за цѣльную оконченную вещь, *разнорѣчитъ* съ текстомъ самого сюжета.

Былина о Садкѣ ни въ какомъ случаѣ не можетъ *кончаться* тою минутою, что при игрѣ Садка *вдругъ обрываются струны* гуслей и пляска внезапно прекращается. Въ легендѣ все это мотивировано, имѣетъ свое начало и свой конецъ, а не является капризнымъ эпизодомъ. Эпизодъ, съ собственно музыкальной стороны, очень интересенъ.

Весьма понятно, впрочемъ, что въ томъ кружкѣ музыкальномъ, къ которому, на свою бѣду, примкнулъ г. Римскій-Корсаковъ, рѣшительно *нѣтъ* заботы о *мысли*, руководящей музыкальнымъ творчествомъ. Были бы *звуки* и *звучки*, т. е. музыкальныя краски, была бы готова «палитра» съ какимъ-нибудь намекомъ на сюжетъ — и дѣло съ концомъ. Но гдѣ же, когда же «палитра», хотя бы наибогатѣйшая, равно значительна продуманной «картинѣ»? — Способность къ яркому колориту, неужели это уже *все*, это уже конечная цѣль искусства?—Неужели такой даровитый музыкантъ, какъ г. Римскій-Корсаковъ, довольствовался бы славою «музыкальнаго Айвазовскаго»?

Жаль! А предполагать надобно, что «да»! Такъ какъ идолъ вышерѣченнаго кружка—г. Балакиревъ, «*замѣчательный* (по приговору г. ***) *композиторъ* (?)», въ увертюрахъ котораго и къ «Королю Лиру» (!), и на русскія и на чешскія пѣсни, при весьма похвальныхъ *музыкально-техническихъ* качествахъ, проглядываетъ жалкое отсутствіе руководящей, интеллектуальной нити, попросту: отсутствіе *всякой мысли*, какъ «*содержанія*» данныхъ звуковъ.

Увертюра на Чешскія пѣсни нисколько не лучше прежнихъ, русскихъ «увертюръ попурри» того же автора. Онъ взялъ *три* чешскихъ народныхъ мотива, могъ бы взять и шесть, и десять,—точно также нанизать ихъ на одну произвольную ниточку, изъ желанія написать музыкальную пьеску. Результатъ бы вышелъ одинаковый: хорошая работа, мѣстами довольно красивая оркестровка, мѣстами монотонная (вообще и въ сравненіе не идущая съ колоритностью музыки г. Римскаго-Корсакова) въ общемъ впечатлѣніи: ничего, кромѣ—скуки.

Подражать Глинкѣ *во внѣшнихъ пріемахъ* его «увертюръ» еще не значитъ создавать славянскую музыку.

Если-бъ и самъ Глинка не написалъ ничего, кромѣ нѣсколькихъ романсовъ, да увертюры, положимъ, къ «Холмскому», или 2-й Испанской,—врядъ-ли

116*

бы кто—кромѣ кружка г. Балакирева, призналъ Глинку не только «великимъ», но даже «замѣчательнымъ» композиторомъ. Между тѣмъ — хоръ «Славься» — одна строка, но, конечно, своей правдой выраженія, глубиной своей исторической мысли—перетянетъ цѣлые вороха произведеній русскихъ Шуманистовъ, которые бредутъ сами не зная куда, по дорогѣ—въ наше время—совсѣмъ ложной, не освѣщенной разумомъ. Что значитъ, напримѣръ, въ «Чешской» увертюрѣ (какъ и въ русской, на приволжскія пѣсни) участіе арфы? Откуда и зачѣмъ тутъ эти звуки? Вѣдь это не Италія, не Испанія, не фантастическій міръ. Да и самая форма отдѣльной «увертюры» (т. е. *вступленія* къ чему-то «несуществующему») стоитъ ли того, чтобы ее продолжать въ наше время? — Она, въ сущности, безсмысленна и права гражданства въ искусствѣ надолго имѣть не можетъ и не должна.

Такимъ образомъ и этимъ произведеніемъ г. Балакиревъ подтвердилъ прежде составившееся мнѣніе о немъ, какъ *композиторъ*. Ремесленной способности къ музыкальному дѣлу никто и не подумаетъ отрицать въ немъ. Но этого въ наше время для «композитора», да еще «замѣчательнаго» (!) черезъ-чуръ мало. Надо еще «бездѣлицу»: надо *творчество*, а оно обыкновенно не зарождается въ головѣ неспособной къ *мысли*. Отъ такого рода дѣятелей искусство ровно ничего не преобрѣтаетъ. Это не зодчіе, а каменщики, не живописцы, а—краскотеры.

Въ остальныхъ пьесахъ концерта замѣчательнаго было мало.

Исполнена была г-жею Хвостовою (ученицею Консерваторіи, класса г-жи Ниссенъ-Саломонъ) 1-я сцена изъ 5 дѣйствія «Руслана», т. е романсъ «Она мнѣ жизнь» (*безъ купюры*) слѣдующій за романсомъ речитативъ Ратмира (Все тихо, дремлетъ станъ), и мужской хорикъ испуганной стражи (Въ страшномъ смятеніи).

Темпъ безподобнаго ноктурна «Она мнѣ жизнь» взятъ былъ знаменитымъ «славянскимъ» дирижеромъ значительно-скорѣе, нежели его бралъ самъ Глинка (много разъ *при мнѣ* пѣвавшій самъ эту вещь и аккомпанировавшій пѣвицамъ), этою ошибкою впечатлѣніе было погублено. Къ тому же и голосъ г-жи Хвостовой не довольно-низокъ для этого *типически-контральтоваго* романса. Речитативъ, опять по слабости голоса, прошолъ довольно незамѣтно. Хорикъ не производитъ впечатлѣнія, по причинѣ своей крайней *лаконичности* (Муз. и Театръ № 8, стр. 123). Какъ подумаешь изъ-за-чего такъ горячатся гг. русланисты?—Фантазія на венгерскія (или «словацкія») темы Листа пьеска, по сочиненію, не важная, но по многимъ подробностямъ эффектная. Отъ исполнителя требуетъ больше блеска, больше «brio», нежели сколько можетъ дать г. Кроссъ, надъ посредственностью не возвышающійся.

Въ романсахъ (плохо аккомпанированныхъ на фортепіано г. Балакиревымъ) голосъ г-жи Хвостовой выступалъ съ гораздо-болѣе выгодной стороны, чѣмъ въ неблагодарно-трудной партіи «Ратмира». Романсовъ было два: одинъ Шумана Widmung—«Du meine Seele, du mein Herz»—одно изъ прелестнѣйшихъ

Шумановскихъ вдохновеній, полныхъ самаго граціознаго и теплаго лиризма; другой г-жи Віардо-Гарсіа, на слова Пушкина «Заклинаніе» (имени Пушкина на программѣ концерта не стояло; гг. составители программы, вѣроятно, не знали, чьи эти стихи). Романсъ, по сочиненію весьма слабый, исполненъ былъ г-жею Хвостовой съ огонькомъ и очень мило.

3-я симфонія Шумана (Es dur)—(съ уморительнѣйшими заголовками на программѣ: «Оживленно» (!),—«Не скоро», — «Торжественно») могла только еще разъ убѣдить: во 1-хъ въ томъ, что всѣ, такъ называемыя классически-нѣмецкія, симфоніи *послѣ* — Бетховена вовсе не симфоніи и написаны «безцѣльно».

Во 2-хъ въ томъ, что Шуманъ былъ совершенно-лишенъ таланта къ оркестровкѣ. Его симфоніи и *понятнѣе*, и *красивѣе* звучатъ на ф. п., нежели въ оркестрѣ.

Въ 3-хъ въ томъ, что г. Балакиревъ, какъ дирижеръ, весьма *ординаренъ*, вслѣдствіе чего и оркестръ, подъ его управленіемъ, играетъ вяло, безо всякой старательности, *безъ малѣйшихъ оттѣнковъ.*

Симфонія прошла почти также плохо, какъ и 8-я Бетховенская.

Трубачи славы г. Балакирева пишутъ въ газетахъ, что его встрѣчали *также*, какъ Берліоза. Публика, въ не очень большомъ количествѣ собравшаяся въ залѣ Дворянскаго собранія 9 декабря, можетъ засвидѣтельствовать обычную «правдивость» нашихъ газетъ и въ этомъ случаѣ.

XII.

Итальянская труппа. Вопросы по этому поводу. Параллелизмъ оперы итальянской и русской.—Красота нынѣшняго сезона: Barbiere, Д. Жуанъ, Гугеноты *).

О концертахъ Р. М. О. съ Берліозомъ въ нашей газетѣ было уже довольно-много отчетовъ. Восьмой и девятый концерты, со стороны «дирижировки» великимъ мастеромъ этого дѣла и со стороны «программы», ничего особенно-интереснаго не представили, а послѣдній, 10-й концертъ, очень замѣчательный, былъ весь составленъ изъ произведеній самого Берліоза. Объ немъ, какъ творцѣ музыкальномъ, у насъ будетъ отдѣльная статья.

Перейдемъ прямо къ другой области музыкальныхъ дѣлъ, области несравненно больше занимавшей Петербургъ въ эту зиму, нежели концерты Берліоза, имѣвшіе только «succès d'estime». Понятно, что рѣчь пойдетъ объ *итальянскихъ* оперныхъ спектакляхъ.

Весной прошлаго года пронесся слухъ, не безъ-основательный, о рѣшительномъ невозобновленіи итальянской оперы на сезонъ 1867—1868. Однихъ

*) «Музыка и Театръ», № 17.

(большинство петербургскихъ меломановъ и все высшее общество) этотъ слухъ жестоко испугалъ; — другихъ (меньшинство любителей, изъ демократическихъ слоевъ) — сильно порадовалъ. Русская оперная труппа въ то время уже начала перетягивать къ себѣ симпатію публики и съ окончательнымъ паденіемъ итальянцевъ возможно стало ожидать полнаго у насъ воцаренія «русской народной оперы». Съ болѣе спокойной и разумной точки зрѣнія, однако, не слѣдовало бы слишкомъ радоваться отсутствію итальянской оперы въ нашей столицѣ. Итальянскіе спектакли сдѣлались, уже въ теченіи четверти вѣка, истинною *потребностью* нашей столичной жизни; отсутствіе ихъ заставило бы и русскую оперу—tant bien que mal — служить «замѣною» утраченныхъ наслажденій, заставило бы русскихъ пѣвцовъ и пѣвицъ, наперекоръ своимъ голосамъ и дарованіямъ, почти исключительно вращаться въ репертуарѣ переводной итальянщины, — для чего, какъ будто «нарочно», и была уже въ русскую труппу ангажирована пѣвунья во вкусѣ г-жи Фіоретти... Цвѣтущее время для «русской оперы», напротивъ, можетъ наступить только тогда, когда она будетъ постоянно «состязаться» съ итальянцами, т. е. хорошимъ добросовѣстнымъ исполненіемъ оперъ, для итальянцевъ *невозможнымъ*, будетъ болѣе и болѣе къ себѣ привлекать симпатію людей разумѣющихъ толкъ, а наконецъ и всей массы. Маріинскій театръ, по самому существу дѣла, долженъ соперничать со своимъ vis-á-vis и это соперничество уже начиналось, и блистательно...

Гордіевъ узелъ былъ разрѣшенъ фактомъ *возобновленія* итальянской оперы въ прошломъ Ноябрѣ, съ перемѣною надоѣвшаго персонала.

Что Петербургъ *жаждалъ* этого возобновленія—доказали полнѣйшіе абонименты и всѣ сборы нынѣшняго итальянскаго сезона. Представленія съ нѣсколькими свободными креслами были рѣдкостью; напротивъ, для большинства спектаклей мѣста раскупались на расхватъ.

Петербургъ опять сталъ бредить итальянскими артистами, ихъ побѣдами и ихъ неудачами, ихъ сравненіями, возвышеніями и униженіями.... Букеты, подарки, оваціи,—стали «à l'ordre du jour»—все заволновалось, какъ лѣтъ десять, пятнадцать назадъ. Маріинская оперная труппа отодвинулась было на далекій планъ.

Зачѣмъ-же отнимать у Петербурга такой источникъ модныхъ, а иногда и искреннихъ, и резонныхъ наслажденій? Да и самые рьяные приверженцы народной оперы, фанатическіе сторонники патріотизма и Маріинскаго театра, должны наконецъ убѣдиться, что этому театру самые великолѣпные тріумфы его сосѣда ни мало не страшны. Въ нашей столицѣ хватитъ публики *на всѣ* театры, сколько бы ихъ ни было. Доказательство на лицо: блистательное возобновленіе «Фенеллы» съ г. Андреевымъ въ роли Мазаніелло, и—еще болѣе побѣдоносныя представленія оперы «Жизнь за Царя» съ г. Васильевымъ въ роли Сусанина и дебютомъ талантливой Лавровской, въ роли Вани. Интересныя новинки и—театръ каждый разъ—биткомъ! и когда-же?—во время са-

маго разгара тріумфовъ Лукки и Маріо! Пора, слѣдовательно, убѣдиться, что итальянцы намъ и нашему патріотизму въ искусствѣ нимало не вредны, а напротивъ именно полезны чрезъ спасительное для искусства «соревнованіе». Лишь бы только наша русская оперная труппа ведена была во всемъ съ итальянцами наравнѣ.

Если прислушаться къ разнымъ, безчисленнымъ толкамъ обо всемъ этомъ, конечно, вкривь и вкось, выходитъ такой сумбуръ, что уши вянутъ,— особенно при *сравненіи* обѣихъ оперныхъ труппъ, — сравненіи неизбѣжномъ въ разговорахъ, по сосѣдству явленій. Да немного больше толковости, по этому случаю, и въ фельетонахъ нашихъ музыкальныхъ хроникёровъ.

И понятно! Для того, чтобы въ подобныхъ толкахъ и сравненіяхъ приблизиться къ истинѣ, надобно умѣть взглянуть на каждую изъ труппъ и ея дѣятельность съ «надлежащей» точки, а она дается только вниканіемъ въ музыкально-историческую сущность дѣла, при полной свободѣ отъ гнета моды, условныхъ и сословныхъ предразсудковъ. Требованія, какъ видите, не слишкомъ-то маленькія и не всегда удобо-исполнимыя.

Оттого и въ журналахъ нашихъ, часто самыхъ «передовыхъ» — одинъ толкуетъ свысока о красотахъ божественной музыки Моцарта, исполненной неменѣе божественной Лукка, но тутъ-же какъ нибудь неуклюжею параллелью «Донъ-Жуана» съ «Русланомъ», доказываетъ, что всѣ его строки — неловкая афектація, съ чужихъ словъ, такъ-какъ, въ сущности, онъ, пишущій, *ровно ничего* не понимаетъ и не любитъ ни въ Моцартѣ, ни въ Глинкѣ; другой—желая отстаивать отечественную оперу противъ итальяномановъ, надрываясь изъ силъ, провозглашаетъ «анаѳему» всему итальянскому репертуару включая туда, «въ одинъ мѣшокъ», и Эрнани, и Фаворитку, и Севильскаго Цирульника, и Д. Жуана, и Гугенотовъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ, думая услужить памяти великаго Глинки, чуть не съ презрѣніемъ относятся къ лучшей изъ его двухъ оперъ, «Жизнь за Царя». — Третій, представитель истыхъ «итальяномановъ» (а такихъ у насъ—легіонъ!) готовъ съ гордостью заявить, что посѣщаетъ русскую оперу только изъ тяжелой необходимости фельетониста, а то бы и не заглядывалъ туда,—но зато и въ итальянскихъ спектакляхъ пошлѣйшимъ образомъ глумится надъ «безголосостью» Маріо, чѣмъ и обличаетъ, что двадцать пять лѣтъ абонимента кряду не выучили такого тугоухаго господина «слушать» артистовъ и музыку, какъ ихъ слушать требуетъ развитый вкусъ и т. д., и т. д. Сколько головъ, столько *умовъ*!

Въ параллели русскихъ композиторовъ съ европейскими знаменитостями этого дѣла, русскихъ пѣвцовъ со всесвѣтно прославленными виртуозами вокальной сцены почти сплошь забываютъ объ одномъ маленькомъ условіи, о «молодости» нашего русскаго искусства въ сравненіи со многовѣковою культурою европейскихъ земель.

Городъ Петербургъ, напримѣръ, въ настоящее время, одна изъ *первоклассныхъ* столицъ въ мірѣ, но есть тысячи сторонъ, въ чемъ наша столица,

которой съ небольшимъ 150 лѣтъ, и думать не можетъ соперничать съ Парижемъ или Лондономъ, гдѣ наслоилась культура тысячелѣтій. Что въ полтораста лѣтъ своего существованія Петроградъ могъ стать во многихъ смыслахъ *на ряду* съ другими старыми европейскими столицами и это уже громадно, изумительно велико. Недочеты—естественны и преодолимы только—временемъ.

Такъ и во всемъ, что у насъ совершается въ параллель къ европейской цивилизаціи. Мы быстро догоняемъ Европу по мѣрѣ силъ и возможности. Но тамъ, гдѣ чувствителенъ осадокъ постепеннаго развитія, того отъ насъ и спрашивать невозможно. И то, что есть, уже колоссально много. Можно будетъ и *перегнать* Европу, да не вдругъ же, не однимъ прыжкомъ!..

Вернемся къ своему дѣлу. Возьмемъ, напримѣръ, Мейербера съ его отличной оперой, «Гугенотами». Она появилась въ 1836 г. на той же самой сценѣ, гдѣ въ 1829 г. появился «В. Телль», въ 1827 — «Нѣмая въ Портичи», — въ 1807—«Весталка» Спонтини,—въ семидесятыхъ годахъ прошлаго вѣка—оперы Глука,—до Глука—оперы Рамó. Постепенность богатѣйшая *на одной и этой же сценѣ*. Развитіе стремленій къ драматической и исторической правдѣ можно прослѣдить *наглядно*. Мейерберу, не считая вліяній *всей* германской и всей итальянской музыки, на почвѣ одной *большой оперы* въ Парижѣ, было на чемъ учиться и развиваться. И вся эта постепенность многолѣтняго историческаго существованія «большой оперы» имѣла прямое вліяніе на весь складъ, на всю выработанность такой богатой сценической партитуры, какъ «Гугеноты».

Возьмемъ теперь русскаго художника, работающаго на этомъ же самомъ поприщѣ, — что у него предшественниками? Полуопера Верстовскаго, да двѣ оперы Глинки, изъ которыхъ вторая, какъ неудачная въ сценическомъ отношеніи, можетъ служить образцомъ скорѣе «негативнымъ»,—да «Русалка» Даргомыжскаго, въ сущности не слишкомъ-то много подвинувшая впередъ русскую оперную музыку, *послѣ* «Жизни за Царя». Вотъ значитъ и все, т. е. на повѣрку — *одна* образцовая опера. Гдѣ же длинная постепенность развитія русскаго склада оперъ, рядъ необходимыхъ для художника традицій, съ ихъ видоизмѣненіемъ подъ сотнями разнообразныхъ вліяній? Гдѣ искать всѐго этого?

Мы, бѣдные, должны «просѣки» прорубать въ дремучихъ лѣсахъ, мосты класть чрезъ болота и топи, а отъ насъ зачастую требуютъ изящности, щеголеватости созданій на ряду съ тѣми художниками, для которыхъ сотни лѣтъ культуры пріукатали, какъ слѣдуетъ, всѣ дорожки и дозволяютъ художнику свободно разгуливать въ области искусства, какъ въ прелестномъ, роскошно обработанномъ саду!

Такъ и съ пѣвцами нашими. Во всемъ — начинанья, приложеніе усилій къ чему-то неподготовленному, сырому и оттого грубоватому. А тутъ «цѣнители и судьи» прикладываютъ какъ разъ мѣрку пригодную для «европейской» выработанности и оконченности виртуознаго дѣла!

Предоставляя себѣ о русской оперной труппѣ за послѣднее время сказать въ особой статьѣ, здѣсь поговоримъ объ итальянцахъ этого сезона. Обстоятель-

ная статистика труппы въ полномъ составѣ и проч. сдѣлана уже въ очень многихъ журналахъ. Съ точки зрѣнія болѣе осмысленной, нежели простой перечень случайностей или глумленіе надъ неудачными сторонами труппы и ея репертуара,—можно отмѣтить въ числѣ весьма хорошихъ итальянскихъ спектаклей, полезныхъ и какъ образецъ, и доставляющихъ много наслажденія представленія трехъ оперъ, — образцовыхъ каждая въ своемъ: 1) Россиніевскаго вѣчно юнаго «Брадобрѣя», 2) Моцартова пресловутаго «Д. Жуана» и 3) по справедливости знаменитыхъ «Гугенотовъ» Мейербера.

На сколько великъ Россини въ *комической* оперѣ доказываетъ его «Севильскій цирюльникъ», именно, въ сравненіи съ—«Nozze di Figaro» Моцарта. Тотъ же «Beaumarchais»—въ обоихъ случаяхъ служилъ оригиналомъ для музыканта, но Россиніевская опера дышетъ веселостью, жизнью, блещетъ красивымъ колоритомъ, какъ золотистая рыбка въ своей стихіи подъ лучами южнаго солнца, — Моцартовская опера скучна и вяла до крайности и доказываетъ только *неудачность* превращенія остроумной комедіи въ *безцвѣтную* оперную канву (А. Рубинштейнъ, кажется, собирался писать оперу на «Горе отъ ума»).

Въ исполненіи Россиніевской оперы въ нынѣшнемъ году — блистали г. Цуккини (Бартоло), отличный basso-buffo, не смотря на ограниченныя вокальныя средства,—и г-жа Требелли-Беттини (Розина), замѣчательно красивый голосъ mezzo-soprano, съ хорошими контральтовыми звуками. Мастерица пѣть, талантливая и въ игрѣ (за исключеніемъ несносныхъ гримасъ).

Знаменитый теноръ Маріо—въ Гугенотахъ показавшій себя великолѣпнѣйшимъ артистомъ, которому въ настоящее время и равныхъ нѣтъ, по какому то капризу выбралъ для своихъ дебютовъ передъ нынѣшнею публикою самую невыгодную для себя роль Альмавивы, гдѣ прелесть тембра и красоты вокализаціи на первомъ планѣ. Разумѣется, что для 57-ми лѣтняго тенора, хотя и первокласснаго, попытка эта удачною быть не могла и вызвала громкое негодованіе въ тѣхъ немалочисленныхъ италіяноманахъ, которые мимо всего прочаго ищутъ «сильнаго и здороваго звука» и не дошли до пониманія разницы между артистомъ и инструментомъ.

Въ партіи Фигаро, исполненной г. Гассье, пришлось оплакивать отсутствіе превосходнаго въ этой роли (и во многихъ другихъ) Эверарди.

Въ Базиліо былъ, по прежнему, не плохъ г. Анджелини.

О Моцартовомъ Д. Жуанѣ, какъ «оперѣ изъ оперъ, высшемъ вѣнцѣ *всей на свѣтѣ* драматической музыки», столько было печатано, что профаны считаютъ своею обязанностью «вѣрить» такому приговору, а такъ называемые знатоки и цѣнители непремѣнно *повторять* его въ милліонный разъ. Мнѣ въ свою очередь, въ теченіе моей болѣе чѣмъ пятнадцати-лѣтней критической дѣятельности, случалось высказать не однажды, что знаменитый этотъ приговоръ я считаю — страшно несправедливымъ, а исключительное преклоненіе передъ Д. Жуаномъ, какъ передъ «недосягаемымъ» чудомъ искусства — чистѣйшею *афектаціею*, болѣе и болѣе *подозрительною*, съ каждымъ днемъ. *Первѣйшей*

оперы въ свѣтѣ нѣтъ и никогда не *будетъ*, потому что искусство *живетъ*, постоянно видоизмѣняется въ своихъ требованіяхъ, идеалахъ и средствахъ.

Лучшимъ доказательствомъ лицемѣрія или тупости въ чрезмѣрномъ поклоненіи Моцартовой музыкѣ былъ одинъ фактъ нынѣшняго сезона. Публика отъ «Д. Жуана» приходила въ восторгъ, а «Свадьбу Фигаро», обставленную *тѣми же* исполнителями, единодушно признала скучайнѣйшей, безцвѣтнѣйшей, престарѣлой оперой. Между тѣмъ опера: «le Nozze» написана только *однимъ годомъ* раньше Д. Жуана и—для знающихъ дѣло—ни въ стилѣ, ни въ инструментовкѣ, ни въ драматичности *почти ничѣмъ* отъ Д. Жуана не отличается. Великій музыкальный драматургъ видѣнъ *въ обѣихъ* операхъ. Вся разница во впечатлѣніи зависитъ только отъ *одного* обстоятельства (которое слишкомъ часто ставятъ на задній планъ):—отъ выбора сюжета и *вѣрнаго*, или невѣрнаго отношенія къ нему въ композиторѣ. Въ «Свадьбѣ Фигаро»—отношеніе это *ложно*, выборъ *не удался* и впечатлѣнія (какъ въ «Русланѣ»)—никакого. Въ «Д. Жуанѣ»—сюжетъ музыкаленъ и увлекателенъ, отношеніе къ нему автора—*въ сущности*, вѣрно, правдиво, — и впечатлѣніе сохраняетъ главную часть своей силы въ теченіе цѣлаго вѣка.

Въ числѣ разныхъ косыхъ и кривыхъ толковъ о Д. Жуанѣ, будто бы лучшемъ созданіи Моцарта (тогда какъ «Волшебная Флейта» въ своемъ родѣ ничѣмъ не ниже) еще довольно въ большомъ ходу нелѣпость, всклепанная на характеръ самого Д. Жуана и Д. Анны — Гофманомъ, въ его извѣстномъ фантастическомъ коментаріи на эту оперу.

Что пригрезилось «странствующему энтузіасту» (какъ онъ самъ себя назвалъ)—за стаканомъ пунша, то не можетъ имѣть серьезнаго права гражданства въ толкованіи искусства, когда прямехонько противорѣчитъ «буквѣ» Да-Понтевскаго либретто и «нотѣ» Моцартовской партитуры.

Подробныя возраженія противъ всѣхъ этихъ вздоровъ, «con amore» развитыхъ Улыбышевымъ, я помѣстилъ въ большихъ статьяхъ своихъ «Моцартовъ Д. Жуанъ и его панегиристы» (Пантеонъ, 1853).

Тамъ было доводами логическими и фактическими (изъ партитуры) доказано, что необузданный волокита и пошлый искатель приключеній, Д. Жуанъ, какъ его нарисовалъ Моцартъ —un giovane cavaliere estrememante licenzioso— имѣетъ также мало права на званіе «титанической натуры», какъ и слащавый Д. Оттавіо, а мнимая «влюбленность» Д. Анны въ ся оскорбителя и убійцу ея отца—клевета, до крайности не лестная для женскаго существа, выставленнаго въ Моцартовой музыкѣ идеально возвышеннымъ и благороднымъ.

Но разрушать вкоренившіеся предразсудки — дѣло, какъ видите, не совсѣмъ-то легкое. Рутина всемогуща. Сколько десятковъ лѣтъ впередъ еще будутъ на всѣхъ языкахъ—перепечатываться Гофмановы бредни, да еще съ новыми, каждый разъ, варіаціями! Въ такомъ родѣ, напримѣръ, что Д. Жуанъ не безцвѣтный оперный герой, а какъ и Русланъ (?!), въ созданіи Глинки,—представитель силы и энергіи, человѣкъ со страстнымъ сердцемъ, поющій лю-

бовные мотивы, но въ то же время дѣлающій вещи гораздо болѣе «серьезныя» *) (въ чемъ же эта «серьезность», *чѣмъ* именно изволятъ заниматься испанскій кавалеръ и кіевскій богатырь, *кромѣ* любовныхъ дѣлъ, это никому въ свѣтѣ, кромѣ автора приведенныхъ строкъ, конечно, неизвѣстно и извѣстно *изъ партитуръ* Моцарта и Глинки быть не можетъ). Высокіе подвиги героя Д. Жуана всѣ сплошь такого рода, что, какъ остроумно замѣчалъ Глинка,—*съ первой же* сцены «приходится за полиціей посылать».

Пора бросить всякое покушеніе «психически» оправдывать канву, скомпилированную либреттистомъ изъ разныхъ пьесъ на тотъ же сюжетъ, *подъ условіями комическихъ оперъ* прошлаго вѣка, и расцвѣченную высоко объективнымъ музыкантомъ, то же подъ условіями современныхъ ему формъ и безъ малѣйшей претензіи на «таинственную» глубину сознанія, подъисканную, впослѣдствіи, романтиками.

За исполненіе этой оперы въ нынѣшнемъ сезонѣ пальма принадлежитъ, по всѣмъ правамъ, одной г-жѣ Лукка. Это идеалъ—Моцартовской «Церлины». Естественность, грація, дѣтская шаловливость, свѣжій, хотя мало выработанный голосъ, въ соединеніи съ очаровательною миловидностью и большимъ талантомъ—сколько счастливѣйшихъ данныхъ! Лукка одна изъ первостепенныхъ «поющихъ актрисъ» и потому *нисколько* не «кантатриса» для концертовъ, въ смыслѣ мастерицъ по вокальной части, въ родѣ г-жъ Фіоретти и Бюдель. По части собственно *пѣнія* г-жа Лукка, не только не первоклассная артистка, а пѣвица даже лишенная выработки голоса, лишенная именно всего того, что называется «методою, школою, стилемъ». Эти недостатки она замѣняетъ естественною живостью, увлеченіемъ и своеобразнымъ пониманіемъ каждой роли. Въ костюмѣ, впрочемъ, она позволяетъ себѣ непростительныя отступленія отъ того, что должно быть. Въ «Гретхенъ» у ней платье со шлейфомъ, въ Церлинѣ—шиньонъ, въ Валентинѣ—діадема въ родѣ русскаго кокошника, подарокъ отъ нашей публики.

Цуккини (Лепорелло) былъ хорошъ, но слабѣе чѣмъ въ роли Бартоло и Д. Паскуале. Граціани—плохой, тяжеловѣсный Д. Жуанъ. Кальцолари—исправный, но вялый Д. Оттавіо. Роль Д. Анны слишкомъ не подъ силу г-жѣ Джованнони, которая очень — не дурна въ «Ballo in Maschera», — г-жа Вольпини чрезвычайно мило, отчетливо, «опрятно» (какъ любилъ выражаться Глинка) исполнила невыгодную «партію» Эльвиры. Сценическою игрою эта отличная вокалистка не блистаетъ.

Анджелини ни голосомъ, ни фигурою нисколько не подходитъ къ роли Командора. Въ общемъ характерѣ исполненія было много хорошаго. Г. Віанези дирижировалъ этою оперою—безъ партитуры, на память. (Значитъ, такіе «tours de force» въ наше время не для одного «славянскаго» дирижера возможны).

О «Гугенотахъ» общимъ приговоромъ я могу прямо повторить то, что въ 1856 и 1857 гг. высказалъ въ «Муз. и Театр. Вѣстникѣ». Это — *превос-*

*) «Отеч. Записки». Первая книжка новой ред., стр. 115.

ходная опера, впервые близко подошедшая къ идеалу *историческихъ картинъ на музыкальной сценѣ*.

Вслѣдъ за Шуманомъ многіе музыкальные критики, съ претензіею на серьезность взгляда, любятъ порицать Мейербера за его фривольность, театральность «à tout prix»,—служеніе парижскому Ваалу, антимузыкальность его намѣреній, ограниченность, негибкость всей его натуры въ сравненіи съ специфическими музыкантами и т. д. Во всемъ этомъ есть своя доля правды. Но такая критика явно забываетъ объ одномъ, довольно важномъ пунктѣ.

Если музыку Мейербера судить съ *абсолютно-музыкальной* стороны, какъ симфонію, напримѣръ, Шумана, она можетъ не выдерживать *этой* критики. Но Мейерберъ писалъ свои оперы для театра, для впечатлѣнія *со сцены*. Судите же его произведеніе *подъ этимъ угломъ* и если вы найдете, что — со сцены — самая перепрославленная опера, положимъ Д. Жуанъ, положительно *перевѣшиваетъ* впечатлѣніе отъ «Гугенотовъ», можно будетъ васъ заподозрить въ афектаціи, въ неискренности.

Еще въ первыхъ двухъ актахъ (считая по партитурѣ) слишкомъ господствуетъ угожденіе парижскому вкусу 30 годовъ,—много лишняго (даже при щедрыхъ урѣзкахъ, дѣлаемыхъ итальянцами), ходъ дѣйствія недовольно рельефенъ, интересъ мало возбуждается, но и тутъ много подробностей, прелестныхъ по колориту.

Начиная же со сценъ на «студентскомъ лугу» (Pré aux clercs), почти сплошь до конца оперы это и зрѣлище, и драма, и сценически музыкальный интересъ *перваго разряда*. Сравните могучее впечатлѣніе отъ «Гугенотовъ» со впечатлѣніемъ отъ какой-нибудь Шумановской симфоніи или Мендельсоновской ораторіи и сдѣлайте сами окончательный выводъ. Шумановская оркестровая музыка скоро вымретъ, отъ Мендельсоновыхъ ораторій бѣгать станутъ, а Варѳоломеевская ночь въ сценически-музыкальной картинѣ имѣетъ передъ собою еще вѣковую будущность.

Разумѣется, безъ народныхъ сценъ въ «Фенеллѣ» и въ «Теллѣ», не было бы на свѣтѣ ни III ни IV акта Гугенотовъ,—но нельзя не видѣть въ Мейерберѣ значительныхъ шаговъ *впередъ* противъ всего, что до него существовало, какъ задатокъ *историческаго* стиля въ операхъ. Съ этой стороны талантъ его и его значеніе въ искусствѣ громадно велики. Смѣлость канвы въ IV-мъ актѣ, гдѣ, послѣ поразительно-грандіозной сцены фанатическаго заговора и благословенія оружія монахами,—вдругъ интересъ переносится на внутреннюю драму двухъ лицъ и рождаетъ сильнѣйшій въ свѣтѣ любовный дуэтъ,—эта смѣлость не имѣетъ себѣ ничего равнаго во всей оперной литературѣ.

Монументальныя представленія «Гугенотовъ» плѣняли Петербургъ лѣтъ семнадцать назадъ—съ *Маріо* въ роли Рауля, *Гризи* въ роли Валентины и Карломъ *Формезомъ* въ роли Марселя.

Изъ этого блистательнаго созвѣздія трехъ первостепенныхъ артистовъ въ нынѣшній сезонъ осталась одна звѣзда — Маріо, и та на склонѣ. Не смотря на

года, Маріо остался, однако, первѣйшимъ въ свѣтѣ Раулемъ. Пѣлъ, положительно, *также* какъ тогда, чрезвычайно ловко маскируя недочеты въ голосовыхъ средствахъ — а игралъ еще неизмѣримо лучше прежняго. Впечатлѣніе отъ всѣхъ его «сильныхъ» сценъ было громовое. Самые ярые изъ его противниковъ передъ «Раулемъ» — сложили оружіе. Такая игра на оперной сценѣ нѣчто вовсе небывалое!

Достойныхъ себѣ партнеровъ Рауль-Маріо на этотъ разъ не имѣлъ. Г-жа Лукка, при всей симпатичности и чрезвычайной талантливости, далеко не Валентина. Дуэтъ съ Марселемъ въ III актѣ, одна изъ лучшихъ сценъ въ оперѣ, рѣшительно не вышелъ. Тутъ не только что Гризи, но даже Лотти делла Санта, даже Біанки въ русской оперѣ были ближе къ дѣлу, на столько же, на сколько—послѣ незабвеннаго, несравнимаго Марселя-Формеза въ этой роли и Марини, и нашъ Васильевъ 1-й были неизмѣримо выше Анджелини. Голосъ ограниченный, монотонный, закрытый (una voce cupa)—отсутствіе игры и пониманія, мизерная наружность — тѣ ли это данныя, чтобы осуществить одну изъ лучшихъ въ свѣтѣ ролей для «basso profondo»?

Во второстепенныхъ роляхъ блистали г-жа Вольпини—королевой Маргаритой и г-жа Требелли—*лучшимъ* пажемъ изъ всѣхъ, видѣнныхъ нами въ этой роли, артистокъ и отлично гримированы были Гассье въ роли графа Сен-Бри,—совершенный Duc de Guise и — католическіе монахи, въ сценѣ заговора,—въ настоящемъ своемъ костюмѣ, съ тонзурой (еще въ первый разъ въ Гугенотахъ). Особенно рельефенъ былъ въ этой характерной маскѣ — Мео и много способствовалъ внѣшнему впечатлѣнію сцены *).

Вообще, надо отдать честь режиссеру итальянской труппы, Гаррису (съ лондонскаго театра), онъ большой мастеръ своего дѣла. Въ картинѣ народнаго гулянья у него было больше 300 человѣкъ на сценѣ; все это сгруппировано толково и живописно, чего прежде у насъ не бывало. Такіе спектакли, какъ хорошее исполненіе «Гугенотовъ» для артистовъ поучительны съ бездны сторонъ.

Жаль, что «Гугеноты» явились подъ самый конецъ сезона и даны были всего—*однажды!*

Изъ обѣщанныхъ итальянскою труппою оперъ не шли: «Орфей» Глука (онъ пойдетъ весною на Маріинской сценѣ, съ г-жею Лавровскою) и «Донъ-Карлосъ» Верди, отложенный до будущаго сезона. Желательно, чтобы репертуаръ будущаго сезона былъ значительно богаче и разнообразнѣе.

---

*) Одинъ фельетонистъ замѣтилъ сгоряча, что названіе оперы «Гугеноты» явилось у насъ — вмѣсто «Гвельфовъ» — будто бы *впервые* въ этотъ сезонъ. Можно справиться по афишамъ и газетамъ прошлыхъ лѣтъ, что при г-жѣ Біанки, опера эта давалась по русски на Маріинской сценѣ уже *подъ настоящимъ своимъ названіемъ*. Путаютъ во всемъ на пропалую, а когда ихъ изобличатъ, вывертываются *ложью*.

Письмо къ редактору С.-Петербургскихъ Вѣдомостей *).



Милостивый Государь!

Въ «Спб. Вѣдомостяхъ» двѣ большія рецензіи (№ 87 и № 297) посвящены разбору издаваемой мною спеціально-критической газеты: «Музыка и Театръ».

Ваша газета считаетъ своихъ подписчиковъ десятками тысячъ, читателей сотнями тысячъ.

Моя газета—съ основанія своего — разсчитываетъ на самый тѣсный кружокъ изъ людей искренно и серьезно интересующихся музыкальной критикой (много-ли ихъ и всего-то наберется на Руси?).

Слѣдовательно самый простой выводъ, что меня, по отношенію къ моей газетѣ, будутъ судить въ публикѣ не на основаніи моего изданія, еще мало распространеннаго, а на основаніи отзывовъ о немъ въ большихъ газетахъ.

Желая отвѣчать передъ публикой только за то, что я дѣлаю и пишу, а не за то, чего не дѣлаю и не пишу, я имѣю всѣ права желать и даже требовать, чтобы отзывы обо мнѣ и моей газетѣ (какая бы ни была сущность этихъ отзывовъ) опирались на факты, т. е. на слова и смыслъ того, что помѣщается въ моемъ изданіи.

Весною этого года, когда моя газета только-что открылась, возратовалъ противъ меня въ «Голосѣ» Ростиславъ, и въ «Спб. Вѣдомостяхъ» тогда же, въ видѣ курьеза, были заявлены занимательныя стороны его траги-комическихъ выходокъ противъ меня.

Ростиславъ, принявъ прямо на себя сдѣланный мною отзывъ о безцвѣтности многихъ музыкальныхъ нашихъ фельетоновъ, поспѣшилъ «отплатить» мнѣ «благороднымъ» образомъ.

Всѣми силами стараясь очернить меня и мою газету, онъ обвинилъ меня передъ публикой «въ страшной зависти и возмутительномъ неуваженіи къ великому нашему Глинкѣ», а въ улику моего преступленія привелъ нѣсколько фразъ будто бы изъ моихъ статей.

Но мнимыя цитаты (о чемъ я тогда же въ «Голосѣ» и заявилъ) были невѣрны, главный смыслъ каждаго изъ приводимыхъ моихъ сужденій былъ

*) «С.-Петербургскія Вѣдомости» 1867 г., № 309.

изложенъ Ростиславомъ превратно. Такъ я говорилъ, напр. (М. и Т. № 2 стр. 24), что Верстовскій не можетъ идти ни въ какое сравненіе съ Глинкой, какъ музыкантъ, но по отношенію къ знанію сцены, Верстовскій талантливѣе Глинки; Ростиславъ, приводя будто бы мои слова, напечаталъ просто: «Верстовскій талантливѣе Глинки».

Такъ, раздѣляя всѣхъ почитателей Глинки на двѣ категоріи, одну—безпристрастную, причисляя къ ней, конечно, и себя, другую — фанатическую до ослѣпленія (русланисты), я высказалъ (М. и Т. № 1, стр, 13), «мы увидимъ во всей ясности: правы ли тѣ, которые отводятъ Глинкѣ почетное мѣсто среди другихъ крупныхъ дѣятелей по музыкѣ, т. е. на ряду съ Глукомъ, Моцартомъ, Веберомъ, или тѣ, которые («Спб. Вѣд.» № 68), позабывъ о Глукѣ, Моцартѣ и Веберѣ (только!), величаютъ Глинку за созданіе «Руслана» абсолютно первѣйшимъ опернымъ дѣятелемъ въ свѣтѣ и ставятъ его рядомъ прямо—съ Шекспиромъ».

Ростиславъ привелъ мои слова такъ:

«Мы увидимъ съ ясностью—(«какая ясность»—благородно возмущается Ростиславъ—«въ мутномъ потокѣ зависти?!») — правы ли тѣ, которые отводятъ Глинкѣ почетное мѣсто среди другихъ крупныхъ дѣятелей по музыкѣ» (и точка).

На первый взглядъ это—мои слова, буква въ букву, но отъ урѣзанія второй половины фразы, т. е. второй изъ указанныхъ мною двухъ категорій, мысль моя изъ высшей «похвалы» Глинкѣ обращается въ его «униженіе», бѣлое становится чернымъ.

Какъ называется такой полемическій пріемъ?

Здѣсь, вы, г. редакторъ, остановите меня восклицаніемъ: «да какое намъ дѣло до Ростислава и его поступка, уже вдоволь опороченнаго и осмѣяннаго, и въ публикѣ, и въ «Спб. Вѣдомостяхъ».

— Я увѣренъ также, что вы въ столбцахъ вашей газеты Ростиславу и его «мщенію» мѣста бы не отвели, но позвольте вамъ объяснить съ доказательствами—въ этомъ цѣль моего письма — что, къ сожалѣнію, полемическіе пріемы вашего музыкальнаго сотрудника г. *** или, быть можетъ «сотрудниковъ», если *** лицо коллективное, въ отзывахъ о моей газетѣ хотя и потоньше, но въ близкомъ родствѣ съ тактикою Ростислава.

Дѣло понятное: имъ обоимъ, Ростиславу и г. ***, газета моя (при всей ея «мизерности») въ равной степени непріятна. Не ждать же ей именно отъ нихъ—справедливости! Они оба сразу поняли, чѣмъ можно вооружить противъ нея публику, вотъ и—вооружаютъ.

Въ № 5 моей газеты, въ статьѣ «Напраслина» (пройденной со стороны г. ***, разумѣется, молчаніемъ), я подробно развилъ опасность, рискованность роли композитора-критика. Меня ободрялъ примѣръ Глука, Вебера, Берліоза, Шумана, Листа, Вагнера, но я болѣе и болѣе ясно сознаю, что у насъ въ Россіи эта двойственная роль трудна почти до неисполнимости, вслѣдствіе

неразвитости многихъ понятій въ общей массѣ читателей и вслѣдствіе недостатка честности въ людяхъ, берущихся руководить публичнымъ мнѣніемъ.

Для публики лозунгъ одинъ: «А! самъ оперы пишетъ; значитъ ему выгодно на повалъ ругать всѣхъ прочихъ и прочее».

Твердите имъ сколько можно чаще и громче: «Да помилуйте! Искусство—поле широкое; всѣмъ мѣсто будетъ, и нашимъ и вашимъ!—при успѣхѣ на сценѣ зачѣмъ еще другія, постороннія мѣры?—статьи, писанныя и подписанныя самимъ авторомъ оперъ могутъ ли принадлежать къ «мѣрамъ» для успѣха?—Критика раздражаетъ; пріобрѣтаетъ враговъ, а не хвалителей. — Самохвальство? — да гдѣ и когда оно бываетъ, кромѣ знаменитыхъ простынь Лазарева?»

Нѣтъ! они все свое!—«Самъ оперы пишетъ! значитъ: въ немъ зависть глаголетъ».

И посмотрите, какъ ловко и мѣтко гг. рецензенты бьютъ именно въ эту жилку (пересчитайте сколько разъ въ статьяхъ г. *** была напечатана эта самая, нисколько некритическая фраза: «Самъ оперы пишетъ»). Разсчетъ на «унисомъ съ публикою»; въ ея вульгарныхъ вкусахъ и убѣжденіяхъ, всегда вѣренъ, но всегда-ли честенъ?

Другой, очень понятный, тоже, разсчетъ этихъ господъ въ томъ, что никто—кромѣ развѣ меня самого — не примется за подробную провѣрку ихъ приговоровъ и мнимыхъ цитатъ съ моими статьями въ «М. и Т». Такимъ образомъ «обвиненіе» остается въ столбцахъ двухъ самыхъ распространенныхъ газетъ, а «оправданіемъ» я могу только себя тѣшить.

Объ немъ мало кто и знать будетъ. Изъ двухъ борящихся сторонъ передъ главнымъ судьею—публикою—является только одна! Что за Шемякинъ судъ, да еще въ наше время!

Дозволивъ мнѣ оправдываться на той же аренѣ, гдѣ я обвиненъ, вы г. редакторъ, сильно поправляете мое дѣло.

Но тутъ есть для меня новая трудность (быть можетъ тоже не ускользнувшая отъ соображеній моего противника). Заклеймить публично цѣлую — не то, что статью, а книгу, не то что книгу, а цѣлую философскую систему можно однимъ словечкомъ: это—вздоръ! глупость! читать не стоитъ! Ничтожная, да еще своекорыстная «дребедень»! И публика (многихъ слоевъ) всегда очень охотно этому повѣритъ. Ее избавляютъ отъ труда вдумываться, слѣдить за чѣмъ нибудь серьезнымъ.

А для оправданій-то придется «повторить» всѣ свои статьи, придется «передоложить» публикѣ всю книгу, всю систему отъ А до У. Подите, оправдывайтесь!

Настоящее мое положеніе весьма къ этому близко.

Г. *** видитъ, что я придаю серьезное значеніе своимъ нынѣшнимъ статьямъ о «Русланѣ» и коснулся ихъ довольно-многорѣчиво. Но все, что

онъ въ этомъ отзывѣ № 297 приписываетъ мнѣ — полное, хотя и дипломатически-ловкое извращеніе моихъ мыслей.

Каждая цитата, хотя буквально-вѣрна цѣлой фразой, но ложна тѣмъ, что фразы умышленно поставлены въ другой связи, въ другой перспективѣ, въ другомъ освѣщеніи; — что у меня на первомъ планѣ, отброшено на десятый, что на десятомъ, выдвинуто на первый и при этомъ весь сокъ, весь главный путеводный смыслъ моего критическаго труда выпущенъ вовсе!

Теперь: какъ же я вамъ докажу этотъ литературный «грѣшокъ» вашего сотрудника?

Надобно просить васъ и читателей газеты вашей все, что написалъ г. *** въ №№ 87 и 297 сличить съ моимъ оригиналомъ въ вышедшихъ доселѣ одиннадцати нумерахъ моей газеты. Но станете ли вы это исполнять? Какое вамъ дѣло до меня, до моей критики и до моей газеты?

И вотъ опять мы останемся: я—виноватымъ, г. ***—правымъ.

Но я стою на своемъ. Не желая обвинять г. *** «голословно» и не желая, съ другой стороны, злоупотреблять вашимъ терпѣніемъ, я постараюсь въ самомъ сжатомъ очеркѣ высказать здѣсь сущность моихъ статей о «Русланѣ» и сдѣлать затѣмъ сличеніе этого résumé съ результатными выводами г. *** въ № 297.

Въ нынѣшнемъ году, 27-го Ноября, исполнится оперѣ «Русланъ и Людмила» ровно 25 лѣтъ.

Я считалъ умѣстнымъ, именно теперь, въ газетѣ, спеціально-посвященной музыкальной критикѣ, написать подробный, полный — съ моей точки зрѣнія, критическій разборъ геніальной второй оперы лучшаго изъ отечественныхъ музыкантовъ,—желая съ тѣмъ вмѣстѣ и опровергнуть тѣ нелѣпости, которыя выпущены въ ходъ неловкими обожателями «Руслана» (критическій этюдъ мой—по самой цѣли своей—долженъ былъ принять во многихъ мѣстахъ характеръ «полемическій». «Русланисты»—не одинъ г. ***, какъ онъ себѣ это черезчуръ наивно приписываетъ, а цѣлая довольно многочисленная партія людей безтолковыхъ, или сбитыхъ съ толку).

Мой взглядъ на музыкальное творчество вообще, выработанный долгими наблюденіями и трудами, таковъ, что въ музыкѣ чрезвычайно много, и прежде всего прочаго, зависитъ отъ выбора сюжета и отъ вѣрнаго или ложнаго отношенія къ нему въ композиторѣ. Художественное произведеніе уже все, зерномъ, заключается въ первой его концепціи. Изъ «неправды» никогда правда не выростаетъ, а безъ правды выраженіе музыка—только погремушка, болѣе или менѣе пріятная, но вмѣстѣ и болѣе или менѣе—пустая.

Представьте себѣ извѣстную шуточную поэму Парни «La guerre des dieux», положенною на музыку въ видѣ серьезной ораторіи, въ родѣ «Мессіи» Генделя или «Elias» Мендельсона. Будь тутъ звуки лучше бетховенскихъ во второй мессѣ, они пропадутъ даромъ, — будутъ парализованы разладомъ со

смысломъ текста и въ цѣльномъ впечатлѣніи получится ложь, нелѣпость, безобразіе и скука.

Глинка, при всей своей могучей геніальности, подошелъ довольно близко къ подобной нелѣпости, взявъ шуточную, шаловливую, эротическую, аріостовскую поэму юноши Пушкина, въ которой нѣтъ ничего русскаго, кромѣ именъ, за канву (?) серьезной, тяжелой, трагико-лирической оперы съ колоритомъ древне-русскаго богатырскаго эпоса!

Такую капитальную ошибку въ поворотѣ цѣлаго созданія (ужъ не говоря о безсвязности его частей) никакія красоты музыкальныя, хотя бы сплошь—первостепенныя, исправить не въ состояніи, такъ какъ отъ ложнаго поворота парализовано будетъ и музыкальное впечатлѣніе *). Вѣренъ-ли этотъ взглядъ, есть-ли въ немъ «новое» — судить не мнѣ, но, по крайности, окончательный трибуналъ для этого не составятъ и тѣ лица, съ которыми я воюю.

Противуположный взглядъ, выраженный г. ***, т. е., что Глинка, кажется, могъ выбрать и такой сюжетъ и «третировать» его серьезно (т. е. и король Лиръ, напримѣръ, можетъ быть «третированъ» въ видѣ водевиля, и сказка Ершова «Конекъ Горбунокъ» можетъ быть «третирована» въ видѣ трагической оперы), такой взглядъ, быть можетъ, для кадетъ и годится, но моихъ убѣжденій не поколеблетъ. Словечкомъ: «кажется» — на логическіе доводы люди взрослые не отвѣчаютъ.

Убѣжденія свои я развилъ въ семи длинныхъ статьяхъ своего этюда, посвятивъ первыя двѣ введенію (опера вообще и опера въ Россіи — «Муз. и Театръ», №№ 1-й и 2-й); третью (№ 4-й)—разбору поэмы Пушкина, со стороны музыкальной задачи; четвертую, пятую и шестую (№№ 5-й, 7-й и 8-й) подробностямъ либретто и партитуры въ ихъ взаимной и неразрывной (по моему) связи,—а послѣднюю (№ 10-й) отпору противъ парадоксальнаго оправданія всѣхъ слабыхъ сторонъ оперы, — параллели ея судьбы въ Петербургѣ (начиная съ первой постановки въ 1842 г.) и въ Прагѣ и, наконецъ, результатнымъ выводамъ.

Тамъ, гдѣ я вполнѣ согласенъ съ восторженными поклонниками «Руслана», я выписывалъ буквально ихъ приговоры, но наряду съ этимъ весьма часто ихъ фразы служатъ у меня оружіемъ противъ нихъ же самихъ.

Теперь пора обратиться къ г-ну ***.

Онъ находитъ («Спб. Вѣд.» № 297-й): 1) что рядъ статей моихъ—подробное подтвержденіе его (ой, такъ-ли?) фразы, что «Русланъ» первая опера въ мірѣ по красотѣ музыки. Возможно-ли это на самомъ дѣлѣ? Въ самой первой изъ статей моихъ («Муз. и Театръ» № 1-й), я доказывалъ исторически,

*) Разбирая подробности оперы, я говорилъ: «красоты музыкальныя на каждомъ шагу, но онѣ всѣ, безъ изъятія, не въ ладу со сценой, которая заставляетъ скучать—сцена убиваетъ эту партитуру. Прихоть Глинки, конечно, не могла измѣнить общихъ законовъ искусства («Муз. и Театръ», № 8-й, стр. 121), является внутренній разладъ между тѣмъ, что видимъ и тѣмъ, что слышимъ, который и парализуетъ впечатлѣніе музыки (тамъ же, стр. 122).

что «абсолютное» первенство одной оперы передъ всѣми прочими — нелѣпая мечта фанатиковъ; мое мнѣніе о красотахъ «Руслана» вы видѣли выше.

2) Что я, устранивъ, будто бы, слова «по красотѣ музыки» (?), «истощаю всю свою эрудицію, до арабскихъ сказокъ включительно, чтобъ доказать, что въ «Русланѣ» либретто — плохо; но такъ какъ противъ этого никто, никогда (?) и не спорилъ, то и выходитъ, что всѣ семь статей моихъ — продолжительная битва съ вѣтряными мельницами, послѣ которой — я признаю побѣду за собою».

Такъ-ли это? Вы видѣли изъ моего résumé, что я музыку не могу отдѣлять отъ либретто, т. е. не отъ «словъ» текста, а отъ плана, отъ сценической задачи въ каждомъ данномъ случаѣ. Каспаръ во «Фрейшюцѣ»,—Донъ-Жуанъ, Лепорелло, — Зарастро въ «Волшебной Флейтѣ», — Лоэнгринъ — могли выйти музыкальными характерами, потому что ихъ канва заключается уже и въ либретто; Ратмиръ и Горислава не могли выйти «характерами» и въ музыкѣ, потому что это—поющія куклы, а не живыя лица.

Что касается до возможности оправдывать и самое либретто въ «Русланѣ», то это одна изъ забавныхъ сторонъ хорошей, впрочемъ, статьи предводителя русланистовъ, Владиміра Стасова *).

Всю эту «защиту» текста въ «Русланѣ» я довелъ до абсурда въ № 10-мъ своей газеты. Я никакъ не могъ подозрѣвать, что В. Стасовъ—никто, или что онъ никогда не отстаивалъ нелѣпостей въ либретто «Руслана», а мнѣ все это пригрезилось въ галлюцинаціи. Или В. Стасовъ—«никто» и статьи его—«ничто», именно для г. ***, чтобъ ему тѣмъ удобнѣе можно было черпать изъ нихъ «свои» мысли и приговоры?

3) Что я (Сѣровъ) былъ бы радъ, еслибъ хоть либретто не дало Глинкѣ высказать всѣхъ своихъ музыкальныхъ сокровищъ; что мнѣ рѣшительно жаль, что Глинка написалъ такую чудную и колоритную музыку.

Почему же я никогда въ жизни не «сожалѣлъ» о существованіи на свѣтѣ: «Камаринской», или «Хоты аррагонской», или другой «Испанской увертюры», или то не сокровища?—не чудеса колорита?

Въ доказательство такого «смѣлаго» психологическаго вывода, г. *** приводитъ мои слова изъ № 5-го, гдѣ я говорю съ восторгомъ объ изумительно-колоритной «Лезгинкѣ». Это — лоскутокъ кавказскаго неба, кавказскаго быта, живьемъ выхваченный и волшебною кистью музыкальнаго колориста брошенный на сцену, но (прибавляю) не жаль-ли—сюжетъ, задача сцены въ IV актѣ «Руслана» вовсе не требовали такого портрета кавказской жизни **).

*) «Только по чрезвычайной впечатлительности своего характера, Глинка, наслушавшись разнообразныхъ толковъ, самъ согласился и написалъ въ своей автобіографіи, что либретто «Руслана» весьма дурное, и что черезъ него опера много потеряла; тогда какъ это либретто именно такое, какое нужно было для Глинки по свойству его таланта». Статья: Мих. Ив. Глинка, «Русскій Вѣстникъ» за 1857 г., т. XII.

**) Пляшутъ лезгинцы, но пляшутъ не у себя дома, а среди какихъ-то волшебныхъ

117*

Я пожалѣлъ бы и о томъ, что аррагонская хотя пропадаетъ даромъ, если-бъ чудеса ея колорита раздались среди перваго акта «Жизни за Царя».

Неужели ни одинъ живописецъ (со стремленіемъ къ колориту) не имѣетъ права сказать о какой-нибудь картинѣ Тиціана: «она много теряетъ, потому что не у мѣста», и это будетъ непремѣнно «зависть» къ Тиціану?!

Во многихъ мѣстахъ своего этюда я говорю: самое богатство Глинкиной палитры въ «Русланѣ» можетъ вызывать восклицанія! «Какая прелесть! Но какъ жаль, что не къ мѣсту!»—Г-ну ***, глубокому сердцевѣду, угодно въ такого рода «эстетическомъ» сожалѣніи отыскать очень не эстетическое чувство моей зависти къ «Глинкѣ».

Ужъ лучше бы возопіять съ Ростиславомъ: «Тѣнь творца «Руслана» не даетъ сна и покоя автору «Рогнѣды»—было бы... живописнѣе.

Но.. довольно! Вы и читатели вашей газеты не можете не видѣть, что моихъ мыслей въ отзывѣ г. *** о моихъ статьяхъ и узнать невозможно.

Скажите послѣ всего этого—много-ли права имѣлъ г. ***, изложивъ сущность моего этюда навыворотъ, самоувѣренно воскликнуть:

«Этихъ выписокъ слишкомъ достаточно, чтобъ читатели увидѣли, что такое статьи г. Сѣрова о «Русланѣ»?

Во всемъ на свѣтѣ, какъ извѣстно, свои разряды. Въ музыкѣ, напримѣръ, есть симфоніи Бетховена, оперы Вагнера,—но и «Линда» тоже—музыкальное произведеніе, и «La Belle Hélène» тоже называется «опереттой», и въ нее люди ходятъ тоже «музыку» слушать».

Такъ точно и въ музыкальной критикѣ.

Для посѣтителей «Прекрасной Елены» писать серьезную критику по музыкальной части то же, что читать лекцію объ идеяхъ Платона передъ аудиторіей изъ «кокотокъ».

Г. *** успѣшно пишетъ свои статейки для извѣстнаго слоя публики, гдѣ ни историческихъ, ни логическихъ, да и «никакихъ» доказательствъ вовсе не требуется, гдѣ весьма довольно гладенькой фразы, да забавнаго словца, съ лоскомъ чего-то будто бы похожаго на знаніе музыки. А то вѣдь нельзя же намъ принимать серіозно, напримѣръ, параллель одного доморощенаго и посредственнаго дирижера съ Вагнеромъ (!)—или такую фразу, что Россини въ своемъ В. Теллѣ (1829) значительно перемѣнилъ свой стиль вслѣдствіе Мейерберова «Роберта» (1831); или что хотя «Наташа» Вильбоà крайне слабая опера, но все же не въ примѣръ выше—«Сонnамбулы» Беллини,—или еще, что музыки ни въ В. Теллѣ, ни въ Barbiere, ни въ увертюрѣ къ Волшебной флейтѣ и въ поминѣ нѣтъ; зато она есть, въ избыткѣ, въ нѣкоторыхъ русскихъ увертюрахъ *).

садовъ сѣвернаго кудесника, и выходитъ театральная натяжка, вздоръ въ родѣ дивертиссемента. Кавказъ подвернулся тутъ случайно. Это-ли идеалы творчества послѣ такой оперы, какъ «Жизнь за Царя»?! («Муз. и Театръ», № 5-й, стр. 73).

*) Предоставляю г-ну *** преудобный случай отпереться отъ всѣхъ этихъ фразъ. Когда онъ это совершитъ, укажу №№ «Спб. Вѣд.», гдѣ все это напечатано.

Чтобъ посмѣяться въ извѣстномъ кружкѣ, все это очень мило; иное тутъ даже и на патріотизмъ мѣтитъ, иное и на «писаревщину» разсчитываетъ, но не ясно-ли: какъ подобнаго калибра фельетонный герой долженъ относиться къ музыкальной критикѣ нѣсколько инаго калибра?

Не пріучивъ себя слѣдить за общею серьезною мыслію, г. *** видитъ только частности, къ нимъ по школьнически и придирается.

А такъ какъ нельзя же себя «выдавать» передъ публикой,—вотъ (съ больной головы на здоровую) на того, кто въ состояніи доказать правду, изобличить кумовство и т. д., и набрасывается тѣнь и «самохвальства, и недобросовѣстности», и «морочанья довѣрчивыхъ читателей» *).

На всѣ эти мелочныя выходки озлобленія я отвѣчать не желаю. Дѣло само за себя отвѣтитъ.

Лучше многихъ другихъ и ужъ, безъ сомнѣнія, получше г. ***, я вижу самъ недочеты, недостатки и промахи моей газеты. Скажу безъ обиняковъ: все предпріятіе это до нельзя не практично (стѣснительная театральная цензура, напримѣръ, отнимаетъ у насъ лучшихъ по этой части сотрудниковъ, такъ что мы принуждены ограничиваться одною музыкальною стороною. Сверхъ того, затѣвая газету, я не зналъ, что нынѣшнимъ лѣтомъ примусь за новую оперу, такъ что распредѣленіе моего времени совсѣмъ измѣнилось).

Только... портретъ мой, какъ «гражданина» (??) и «композитора-публициста» въ строкахъ г. *** («Спб. Вѣд.», № 87) такъ же схожъ съ оригиналомъ, какъ и выставляемая (№ 297) будто бы моя «аргументація» сходна съ сущностью моихъ статей.

Глубокій серцевѣдъ, г. *** находитъ, что я будто бы ничего не дѣлаю «спроста». Можетъ быть ему очень полезно выставить меня такимъ хитрецомъ, котораго онъ «разгадываетъ». Но я васъ, г. редакторъ, и вашихъ читателей спрошу по совѣсти,—какая тонкая разсчетливость и дипломатика побуждаютъ меня, работая на поприщѣ музыкально-сценическомъ, въ то же врмя статьями своими возстановлять противъ себя поголовно всѣ музыкальные круги и кружки Петербурга?

Зачѣмъ мнѣ было начинать газету именно статьями противъ «Руслана»? Дебютъ въ глазахъ публики самый невыгодный. Я самъ же говорю: «критическое перо въ рукахъ композитора очень естественно приноситъ ему съ практической стороны вредъ, а не пользу» («Музыка и Театръ», № 5, ст. «На-

*) Чѣмъ г. *** изобличилъ не музыкальность моихъ цѣлей въ газетѣ?—Чѣмъ же, напримѣръ, г. *** докажетъ, что обѣщанныя мною статьи (о русскихъ пѣсняхъ, объ Оффенбахѣ, Гуно, Берліозѣ и т. д.) не приготовляются къ печати, а пожалуй и къ выпуску? У насъ впереди еще 14 нумеровъ. На чьей сторонѣ «недобросовѣстность»?—Въ своей газетѣ объясню попорядку и другіе случаи «добросовѣстности» г. *** въ отзывѣ объ моихъ, или у меня помѣщенныхъ статьяхъ. Тамъ скажу и насчетъ «псевдонимовъ», которыми сотрудники ваши злоупотребляютъ, «безъименно» вооружаясь противъ (личныхъ и даже гражданскихъ качествъ) не псевдонима. Въ такомъ смыслѣ недавно у насъ же заявлялъ свое негодованіе г. Пыпинъ.

праслина»). Зачѣмъ трогать именно — Глинку? Все должно было обрушиться на меня и — обрушилось. Какая ловкость! Пренебрегать моральными и матеріальными выгодами для того, чтобъ служить какой-то критической мысли, которую мало кто пойметъ, да кто и пойметъ, прикинется, что не понялъ.

То-ли не своекорыстіе?

Или ужъ не думаетъ-ли г. ***, что и моя полемика съ нимъ и ему подобными чрезвычайно полезна для моей артистической репутаціи?

Вотъ, что̀ я считалъ необходимымъ высказать въ вашей газетѣ.

Надѣюсь, г. редакторъ, что вы не откажетесь удѣлить въ ней мѣстечко для моего письма.



Девятая симфонія Бетховена, ея складъ и смыслъ *).



(Изъ лекцій, читанныхъ въ кружкѣ неспеціалистовъ).

редметъ весьма труденъ для аудиторіи изъ неспеціалистовъ, но допускаетъ въ нѣкоторой степени и популярность изложенія. Прежде всего надо разсмотрѣть: что́ такое *симфонія* вообще, *симфоническій стиль*, и въ чемъ роль Бетховена въ этой области?

Музыка въ зачаткахъ своихъ, какъ народная пѣсня и какъ богослужебное пѣснопѣніе, всегда музыка *со словами и съ текстомъ*. Историческое развитіе народной пѣсни и церковнаго гимна — вотъ вся исторія первобытной музыки въ главныхъ чертахъ, а въ позднѣйшемъ примѣненіи *всѣхъ* музыкальныхъ формъ къ музыкальной драмѣ — вся современность и будущность музыки.

Но въ Германіи (частію въ Италіи и во Франціи) возникла *особая* вѣтвь музыки: развитіе плясовыхъ пѣсенокъ бродячихъ музыкантовъ и инструментальныхъ «ритурнелей» до полной эмансипаціи инструментальныхъ звуковъ отъ звуковъ голоса человѣческаго (неразлучнаго *со словами*). Эти «эмансипированныя отъ пѣнія» музыкальныя формы, сначала весьма простыя группы нѣсколькихъ плясовыхъ мелодій («послѣдованія», «сюиты»), въ срединѣ прошлаго вѣка стали усложняться въ *Германіи* подъ вліяніемъ германскихъ работъ такихъ клавицинистовъ и органистовъ, какимъ былъ, напримѣръ, колоссальный

*) Современная Лѣтопись, 1868 г. № 16.

геній, Іоганнъ Себастіанъ Бахъ. Подъ перомъ сына его Эммануила, «сонаты» (suonare,—звучать, играть на инструментахъ) и «сюиты» стали высвобождаться изъ нормы нѣсколько сухой, педантской и изъ-подъ прямого вліянія богослужебной, католической и протестантской музыки.

Инструментальныя пьески этого времени стали называться изрѣдка *симфоніями*, хотя не выходили изъ самыхъ скромныхъ границъ и по формѣ, и по размѣрамъ, и по содержанію. Слово «симфонія» далеко еще не имѣло нынѣшняго своего значенія. Въ такомъ видѣ, во второй половинѣ XVIII вѣка, засталъ инструментальную музыку великій музыкантъ Іосифъ Гайднъ, котораго весьма справедливо называютъ отцомъ *сонаты, квартета и симфоніи*, то есть отцомъ всей въ Германіи создавшейся камерной инструментальной музыки. Онъ съ дѣтскихъ лѣтъ былъ бродячимъ музыкантомъ со своими родителями, причемъ долженъ былъ перепробовать игру на всѣхъ обще-употребительныхъ инструментахъ, потомъ былъ пѣвчимъ на клиросѣ, потомъ органистомъ и, наконецъ, въ теченіи 30 лѣтъ безвыѣздно, капельмейстеромъ домашняго оркестра у князя Эстергази. Гайднъ узналъ *всѣ средства* инструментальной и вокальной музыки на *практикѣ*. Богатая фантазія его вращалась, очень натурально, въ сферѣ ближайшей къ народной, практической жизни. Онъ создалъ, или окончательно установилъ формы сонаты, первое аллегро (въ двухъ колѣнахъ), анданте или адажіо (варіаціи на какую-нибудь протяжную пѣсню), *менуэтъ* (въ двухъ колѣнахъ съ контрастирующимъ ему «тріо», тоже въ двухъ колѣнахъ — остатокъ симметрическихъ *танцовальныхъ* формъ, составляющихъ «сюиты») и наконецъ финалъ (большею частію «рондо» въ веселомъ характерѣ). Эти самыя формы перенесъ онъ и на сонату для *трехъ* инструментовъ (*тріо*, напримѣръ, фортепіано, скрипка и віолончель), и на сонату для четырехъ «смычковыхъ» инструментовъ (*квартетъ*), и на сонату для полнаго оркестра (*симфонія*). Симфоній онъ написалъ больше сотни, въ разныхъ характерахъ, но все-таки въ весьма однообразномъ стилѣ въ сущности. Слово «симфонія» также упруго и также малоосязательно, какъ, напримѣръ, слово «картина». Картиной мы называемъ и *Голландскую харчевню* ванъ-Остада, и *Сикстинскую мадонну*, и сельскій видъ, и *Послѣдній день Помпеи*.

Соната для оркестра подъ перомъ Гайдна имѣла большей частію внутреннее содержаніе (иногда Гайднъ писалъ свои симфоніи прямо на избранный сюжетъ: «сельская свадьба», «рекрутскій наборъ», на это есть біографическія данныя). Но содержаніе это до высокаго лирическаго паренія, до патетическихъ размаховъ не поднималось. Все вращалось въ сферѣ довольно низменной, то наивно граціозной, то наивно-комической; то фламандскіе живописцы, то чисто нѣмецкая идилія въ родѣ Геллерта и Геснера. Художникъ— сынъ своего времени.

Современникъ Гайдна, не менѣе его великій композиторъ, Моцартъ, кромѣ важнѣйшей своей дѣятельности, *оперной*, писалъ и квартеты, и симфоніи, и въ

цихъ сравнялся съ Гайдномъ. Моцартова инструментальная музыка, во многихъ страницахъ менѣе «характерная», менѣе живописующая, нежели Гайдновская, но проникнута за то нѣсколько бо́льшимъ идеализмомъ и гармоническимъ спокойствіемъ при своемъ *преимущественномъ* стремленіи къ благозвучію (Euphonie, Wohlklang). Эта ровность, это спокойствіе ставитъ Моцарта, какъ симфониста, въ опасное сосѣдство съ холодною, *риторическою*, «капельмейстерскою» инструментальною музыкой, какую и дѣйствительно расплодили по Германіи болѣе или менѣе тупые Моцартовы подражатели.

Такое-то симфоническое наслѣдство поступило во владѣніе Людвига Бетховена (родился въ 1770 г. въ Боннѣ). Чувствуя въ себѣ сильнѣйшее призваніе къ инструментальной музыкѣ, этотъ симфонистъ «par excellence» началъ съ прямаго продолженія того, что было создано его великими предшественниками. Бетховенъ сталъ создавать тріо, сонаты, квартеты съ своего 25-лѣтняго возраста; но всѣ эти произведенія, нося на себѣ печать сильнѣйшаго таланта, въ стилѣ своемъ почти ничѣмъ не отличались отъ инструментальной музыки Гайдно-Моцартовской.

Приступивъ къ сочиненію «симфоній» нѣсколько позже (уже 30 лѣтъ), Бетховенъ въ своихъ первыхъ двухъ симфоніяхъ (особенно въ первой) проявляетъ опять прямое продолженіе симфоническаго стиля Гайдна и Моцарта, только будто помноженныхъ другъ на друга и оттого уже значительно усиленныхъ во впечатлѣніи, съ прибавкой, мѣстами, какой-то особой прелести юнаго генія Бетховенскаго (особенно во второй симфоніи D—dur). Содержаніе и тутъ еще довольно неопредѣленно. Это—новый расцвѣтъ какого-то радостнаго настроенія духа. Но проходитъ немного лѣтъ; является *третья* симфонія Бетховенская, которой онъ придаетъ заглавіе *героической* (Simfonia Eroica). Тутъ начинается новый міръ для инструментальной музыки. Композиторъ окрѣпъ, окрылился и далъ своему генію полную свободу подъ вліяніемъ своей эпохи, духа времени.

Бетховену было около 20 лѣтъ во время міроваго переворота, совершившагося во Франціи. «Рубиконъ» былъ перейденъ, Гайдно-Моцартовская поэзія очутилась *по ту сторону* этого «Рубикона».

Какъ ярый демократъ въ душѣ, Бетховенъ всѣмъ сердцемъ сочувствовалъ подвигамъ перваго консула (которому былъ *ровесникомъ* по годамъ и по геніальности). Насквозь пропитанный чтеніемъ древнихъ классиковъ, въ томъ числѣ Платоновой «Республики», Бетховенъ почувствовалъ въ себѣ потребность воспѣть Бонапарта въ идеальныхъ, аттическихъ формахъ большой оркестровой поэмы. Есть данныя, что на первоначальной черновой рукописи героической симфоніи стояли слова: Geschrieben auf Bonaparte. Далѣе: при извѣстіи, что Наполеонъ короновался *императоромъ*, Бетховенъ разорвалъ заглавный листъ экземпляра, заготовленнаго было для «поднесенія первому консулу». Полное заглавіе героической симфоніи теперь гласитъ только: Per festeggiare il suvvenire d'un grand'homo. Имени Бонапарта и посвященія ему уже не

встрѣчается. По самому сюжету, по грандіознѣйшему размаху этой симфоніи, цѣлая *бездна* отдѣляетъ ее отъ ея предшественницъ (первой и второй), и такая бездна притомъ, что ея не наполнили бы десятки композиторовъ даже такого калибра, какъ Веберъ или Мендельсонъ. Тутъ уже не просто игра звуками и музыкальными формами подъ извѣстнымъ угломъ душевнаго настроенія. Тутъ опредѣленная задача для каждаго отдѣла, *постепенныя воплощенія одной и той же идеи.* Ее можно осязательно прослѣдить сквозь всѣ перипитіи орлинаго перваго аллегро, сквозь трагедію похороннаго марша, сквозь олимпически-свѣтлое скерцо (ужъ такъ непохожее на «менуэты»), сквозь финалъ (праздникъ міра, Friedenfest), съ *отголосками* всего предыдущаго. Героическая симфонія—произведеніе монументальное, передъ которымъ *всѣ* симфоніи Гайдна и Моцарта тоже, что напримѣръ пѣніе птицы, хотя бы соловья, передъ человѣческой музыкой. Увлекаясь анекдотами о заглавіи и посвященіи, комментаторы любятъ теперь отыскивать въ героической симфоніи баталическія картины Наполеоновскихъ войнъ. Совершенно напрасный трудъ, потому что мысль Бетховена въ этомъ произведеніи, при всей пластичности, не имѣетъ ничего общаго съ пороховымъ дымомъ, стономъ раненыхъ, залпами, свалкой, взрывами и атаками. Сфера этой «симфоніи свободы» чисто идеальная, просвѣтленная вліяніемъ античнаго міра и дающая героическіе образы *отвлеченно*, будто въ барельефахъ какихъ-то, безъ малѣйшаго намека на «колоритъ» и «костюмъ», на грани между XVIII и нашимъ столѣтіемъ. Притомъ тутъ дѣло вовсе не въ *войнѣ*, а въ ея *результатѣ*, оттого такой сильный напоръ на «празднество міра» въ великолѣпномъ финалѣ (считаемомъ обыкновенно за *слабѣйшую* (!) часть этой симфоніи).

До какой степени формы и весь духъ этой симфоніи были *новы и несимпатичны* для музыкантовъ, воспитанныхъ на Гайднѣ и Моцартѣ, свидѣтельствуютъ *насмѣшки* надъ нею со стороны великаго въ своемъ родѣ К. М. Вебера и знаменитѣйшій приговоръ Лейпцигской музыкальной газеты 1806 г.: «Г. Людвигъ Бетховенъ можетъ съ порядочнымъ успѣхомъ сочинять варіаціи для фортепіано и сонатки, но писать «симфоніи» ему отдумать надо; ибо *наборъ дикихъ аккордовъ*—«симфоніи» еще не составляетъ». Не смотря на подобные приговоры, Бетховенъ, конечно, шелъ своимъ путемъ, *сознавъ* уже, что симфоническій стиль подъ его перомъ получаетъ значеніе чего-то въ области звуковъ небывалаго, неслыханнаго, вполнѣ осмысленнаго. Но это еще не все: его могучему генію было предназначено пройдти *весь циклъ инструментальной* музыки, чтобы убѣдиться въ *несостоятельности* этой вѣтви искусства, *отдѣльно* отъ слова человѣческаго. Послѣдняя симфонія Бетховена сливаетъ *опять* міръ инструментальныхъ звуковъ со *словесною рѣчью*, *съ пѣніемъ...*

Симфоническая дѣятельность Бетховена отъ третьей симфоніи до девятой представляетъ богатѣйшее поле для наблюденій и изслѣдованій. Здѣсь скажемъ вкратцѣ о каждой изъ этихъ ступеней симфоническаго стиля.

Четвертая симфонія формами своими проще героической, будто не больше,

какъ высшее выраженіе (Verherrlichung) Гайдно-Моцартовскаго симфоническаго склада.

Но содержаніе тутъ уже несравненно глубже и навѣяно, какъ предполагать можно, волшебными созданіями Шекспира, котораго чтеніе занимало Бетховена не менѣе классиковъ.

Потомъ являются разомъ двѣ симфоніи: пятая (Ut mineur, знаменитая особенно во французскомъ музыкальномъ мірѣ) и шестая *Пасторальная*. Каждая изъ этихъ двухъ опять монументальныхъ созданій можетъ, какъ и Героическая, служить предметомъ большихъ лекцій, пожалуй, цѣлыхъ книгъ монографическихъ.

Пятая симфонія имѣетъ уже родственность съ *девятою* въ томъ отношеніи, что они въ *минорѣ,* съ эпизодически-мажорнымъ andante и съ лучезарно-мажорнымъ финаломъ. Мысль симфоніи: *черезъ мракъ къ свѣту*, тяжелая борьба съ судьбой и *побѣда* въ результатѣ. Съ самыхъ первыхъ звуковъ этой симфоніи слышите будто *стукъ* въ дверь. «So klopft dass Schicksal an der Pforte», объяснялъ *самъ* Бетховенъ. Эти же четыре ноты проведены и черезъ *всю* симфонію. Побѣдоносное впечатлѣніе финала неотразимо. Одинъ петербургскій безыменный фельетонистъ, постоянно глумясь надъ Бетховеномъ, имѣлъ дерзость напечатать, что этотъ великій финалъ—*плацъ-парадный маршъ* самаго плоскаго, вульгарнаго характера. Бумага иныхъ газетъ *все* терпитъ.

Шестая симфонія—пейзажъ изъ окрестностей Вѣны, взятый съ идеальной стороны. Между серіознымъ содержаніемъ главныхъ задачъ Бетховенскихъ симфоній Пасторальная является будто идиллическимъ эпизодомъ. Но и тутъ есть сильный почти патетическій моментъ—гроза во всемъ ея стихійномъ величіи. Тѣмъ отраднѣе послѣ нея дѣйствуетъ умилительный гимнъ финала. Сколько во всемъ этомъ глубочайшей поэзіи,—и все какъ *просто!* Симфонія седьмая (A-dur) и восьмая (F-dur) явились въ 1813 г. Онѣ дышатъ военнымъ шумомъ и военнымъ весельемъ той эпохи. Не смотря на восхитительныя частности, эти обѣ симфоніи — переходнаго свойства, будто подготовляютъ краски для девятой.

Симфонія девятая (d-moll,—съ финальнымъ гимномъ на Шиллерову оду (An die Freude) явилась въ свѣтъ въ 1822 году, но мысль ея занимала Бетховена цѣлую четверть столѣтія. Къ этому «девятому валу» клонилась вся великая дѣятельность геніальнаго симфониста.

Мы видѣли, что современникъ французской революціи, великій художникъ, съ юношескихъ лѣтъ былъ проникнутъ идеями 1879 года; эпоха эта отложила въ душахъ такихъ поэтовъ, какъ Шиллеръ и Бетховенъ, тотъ чистѣйшій осадокъ *идеала*, къ которому должно стремиться человѣчество.

Вѣяніе *свободы* воспѣто Бетховеномъ въ «Героической» симфоніи со всею достодолжною чистотою, строгостью, даже *суровостью* героической мысли—безконечно выше солдатчины перваго консула и всѣхъ французскихъ краснобайствъ и преувеличеній.

Вѣяніе *братства*, соединяющаго все человѣчество въ *одно лобзаніе*, оставалось любимою, завѣтною мечтою Бетховена и *требовало* своего воплощенія въ звукахъ.

Художнику для этого воплощенія, кромѣ *инструментальнаго* міра, понадобилось непремѣнно выраженіе этой мысли *словомъ*, то-есть, чтобы мысль эта была спѣта единичными голосами и всею массою хора. Великій музыкантъ нашелъ словесное выраженіе завѣтной своей идеи—хотя *приблизительно*—въ пламенномъ диѳирамбѣ Шиллера: Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elisium, wir betreten Feuertrunken, Himmlische, dein Heiligthum! Говорю *приблизительно*, такъ какъ у Шиллера «всѣ люди становятся братьями», гдѣ вѣетъ «кроткое крыло радости», а Бетховенъ искалъ идеи, что истинная радость *тамъ только* и вѣетъ, *гдѣ* всѣ люди *братья*. Это, какъ видите, не одно и тоже, и у Бетховена взято несравненно шире и глубже. Все-таки Шиллерова ода пришлась уже очень *сродни* тому, что шептала Бетховену его серьезная и глубокомысленная муза. Избравъ краеугольнымъ камнемъ всего созданія гимнъ на слова Шиллеровой оды, Бетховенъ *всю симфонію*, отъ альфы до омеги, выстроилъ на *музыкальной темѣ* этого гимна, видоизмѣняя ее по обстоятельствамъ, но оставляя *типъ* мелодіи въ полной неприкосновенности. Съ поэтической стороны великій этотъ замыселъ *монотематизма* объясняется такъ:

Элизіумъ братства, царства *радости* — цѣль для человѣчества; это высшее благо, до котораго дойти надо длиннымъ путемъ. Отъ того этотъ элизіумъ вполнѣ только въ финалѣ симфоніи. Предыдущія ея части *постепенно доводятъ* слушателя до этого финала. Въ «постепенности» (wir betreten) — ходъ всей симфоніи. Элизіумъ тонетъ въ лучезарномъ свѣтѣ (D-dur).

До этого свѣта человѣчество проходитъ сквозь мракъ и полусвѣтъ: *минорная* 1-я часть, *минорное* скерцо — эпизодическіе мажорные тоны. Адажіо. (Подобное этому встрѣтили мы и въ пятой симфоніи, тоже *минорной*). Такимъ образомъ, вся девятая симфонія распадается на двѣ главныя половины: *на кантату со словами* (финалъ) и на подготовляющую эту кантату—колоссальную «прелюдію», или «увертюру», въ трехъ частяхъ (1-е Allegro, 2-е Scherzo, 3-е Adagio).

Обратимся сперва къ самой *кантатѣ*, разсмотримъ ея складъ; она дастъ намъ ключъ къ пониманію и предыдущихъ частей (построенныхъ, какъ сказано, на той же самой музыкальной темѣ).

Въ кантатѣ, т. е. въ финалѣ, опять до вступленія музыки *со словами*, то есть пѣнія, есть довольно длинная прелюдія чисто-инструментальная. Отбросимъ *пока* и это оркестровое предисловіе; для насъ пусть кантата начнется прямо съ пѣнія и притомъ прямо съ текста Шиллеровой оды (прежде котораго идетъ, какъ увидимъ, небольшой речитативъ на текстъ, прибавленный самимъ Бетховенымъ).

Въ кантатѣ сперва поручены баритону *соло* слова:

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum!
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt,
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Пѣніе идетъ *простымъ*, будто *всенароднымъ* напѣвомъ. Эта радостная пѣснь (D-dur) и есть *главная тема* всей симфоніи. Хоръ повторяетъ послѣднія четыре строки, оркестръ добавляетъ ритурнель. Главный ритмъ этой музыки въ характерѣ торжественнаго шествія.

На строфу:

Wem der grosse Wurf gelungen
Eines Freundes Freund zu sein и т. д.

— идетъ *варіація* въ четырехъ голосахъ солистовъ. Хоръ, припѣвая, повторяетъ послѣднія строки и оркестръ, по прежнему, замыкаетъ строфу ритурнелью.

Далѣе на слова:

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur. —

— идетъ въ голосахъ новая варіація *). Но, послѣ припѣва хоромъ, строка: Und der Cherub steht vor Gott, принимаетъ въ хорѣ болѣе широкое выраженіе, оркестръ горячо волнуется и останавливается на ферматѣ, прерванною каденцою (Trugschluss).

Начиная совсѣмъ иной отдѣлъ кантаты, на слова:

Froh, wie seine Sonnen fliegen.
Durh des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held, zum Siegen.

— опять шествіе, т. е. стремленіе *къ цѣли*, *къ побѣдѣ*. Но отъ образовъ, вызванныхъ Шиллеровымъ подобіемъ съ теченіемъ «солнцевъ», отъ геройскаго одушевленія (freudig, wie ein Held), отъ юношескаго увлеченія въ этой части диоирамба и музыка Бетховенская обогащается здѣсь новыми, свѣжими красками и красотами.

*) Бетховенъ взялъ не весь текстъ Шиллеровой оды, а выбралъ только тѣ строфы, которыя болѣе подходили къ его главной мысли.

Это опять ритмъ *марша*, но *иной*, нежели въ первыхъ строфахъ, опять *та же тема*, но въ неожиданной метаморфозѣ ритмической и тональной (B-dur, $^6/_8$). Оркестръ рисуетъ постепенное приближеніе торжественнаго шествія юношей-воиновъ; звуки, начиная съ таинственнаго pp., растутъ и дѣлаются все ярче, все блестящее, потомъ пѣніе *тенора* соло съ небольшимъ хоромъ избранныхъ мужскихъ голосовъ. Побѣдоносный маршъ развертывается въ ослѣпительномъ блескѣ.

Но побѣда предлагаетъ прежде всего борьбу,—арена, которую должны пройдти юные стратеги (Zum Siegen), не гладкое поле. Отсюда *инструментальное*, фугованное развитіе темы марша въ воинственномъ его ритмѣ принимаетъ болѣе и болѣе суровый характеръ, пока, наконецъ, послѣ разныхъ перипетій опять возвращается къ главному тону (D-dur) и блистательнымъ повтореніемъ главной *темы* (Freude, schöner Götterfunken) хоромъ и оркестромъ, *во всю силу*, великолѣпно замыкается первая *половина* кантаты (половина, въ которой дѣло идетъ о *землѣ*, оттого и назовемъ ее *теллурическою*»). Строфа Шиллера:

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder! über'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen, —

взята Бетховеномъ съ религіозной, такъ сказать, *іерархической* стороны, въ видѣ широкаго *хорала*, котораго изложеніе сначала поручено однимъ мужскимъ голосамъ могучимъ *унисономъ*, а потомъ развертывается въ полномъ хорѣ, въ строгихъ формахъ, напоминающихъ Палестриновскую музыку (XVI столѣтія). Передъ словами:

Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?

Оркестръ для идеи «обожанія» превращается внезапно въ преимущественно-религіозный инструментъ, въ органъ. Строки:

Such'ihn über'm Sternenzelt!
Ueber Sternen muss er wohnen, —

принимаютъ мистическій, истинно-надзвѣздный характеръ (*точь-въ-точь* звуки мистическаго «Sanctus» во второй мессѣ того же Бетховена). Вотъ почему въ отличіе отъ первой половины кантаты ея отдѣлъ можно бы назвать «*сидеральнымъ*».

Вотъ и весь текстъ, заимствованный Бетховеномъ у Шиллера. Далѣе, на повтореніе главныхъ строфъ идетъ могучее контрапунктное *соединеніе обѣихъ темъ*, темы пѣсни (Freude, schöner Götterfunken) и темы хорала (Seid

umschlungen). Какъ въ строфѣ поэта «Seid umschlungen»,—выражаются оба важнѣйшія для диѳирамба слова «Brüder, Vater», такъ и у Бетховена тѣснѣе и тѣснѣе, въ одномъ собраніи сплетаются тема—земная: *«братья»*! и тема надзвѣздная: «отецъ»! Далѣе въ этой трапезѣ любви («адаре» первыхъ христіанъ) идутъ уже различные фазисы собственно *ликованія*. Забыты сословныя различія.—На тему:

Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng getheilt, —

идетъ общая радость широкимъ потокомъ веселья, по наивности формъ близкаго къ народной *площадной* музыкѣ. Въ перебивку съ этимъ разгаромъ, повтореніе мысли:

Alle Menschen werden Brüder
Wo dein sanfter Flügel weilt, —

вызываетъ прелестное, умилительное пѣніе четырехъ солистовъ (Poco Adagio), пластическое изображеніе «кроткаго крыла радости». За симъ уже послѣдній размахъ диѳирамба въ темпѣ «Prestissimo», въ характерѣ почти вакхическаго разгара всеобщаго веселья. Конецъ симфонической поэмы. Но для насъ еще не конецъ, потому что мы съ *финала* начали.

Кантата на слова Шиллера воплощаетъ главную мысль Бетховена, даетъ ей *физіономію*, надѣляетъ ее *словомъ*. Это послѣдняя ступень творчества, это будто созданіе «человѣка» вѣнцомъ всего органическаго царства.

Какъ человѣкъ—*микрокосмъ*, вмѣщающій въ себѣ и элементы и, такъ-сказать, эмбріологію всѣхъ живыхъ существъ на землѣ, такъ и финалъ симфоніи есть *сжатая высшая форма* «сублиматъ» всего, что изложено въ предыдущихъ фазисахъ.

Взглянемъ же на эти фазисы, на этотъ *микрокосмъ* истинно-*вселенской* Бетховенской идеи.

Среди общаго чрезвычайно-мрачнаго настроенія первой части чуть-чуть мелькаютъ, какъ лазурь среди бурныхъ тучъ, первые проблески *свѣтлаго настроенія* — мелодія *гимна*, подведенная подъ общій ритмъ всего перваго Allegro, *въ нотахъ самой мелодіи и даже гармонизаціи ея безъ малѣйшаго измѣненія*. (Доказательства—*въ партитурѣ).*

Ритмъ этой первой части нѣчто въ родѣ марша, ритмъ суровый, боевой—и прямой смыслъ ея—«борьба» всего человѣчества «съ самимъ собою», діаметральная противуположность «будущему» страстному лобзанію. Отъ Гоббесова выраженія «homo homini lupus», еще чрезвычайно далеко до евангелической кротости и Шиллеровскаго «Seid umschlungen, Millionen».

Это первое мрачное эпическое вступленіе пахнетъ кровавыми днями терроризма. Царство свободы и единенія *должно быть завоевано*. Всѣ ужасы войны—подкладка для этой первой части. Она ими чревата въ каждой строкѣ.

Эти темныя страницы служатъ художественнымъ контрастомъ (repoussoir) для отдаленнаго еще Элизія, но кромѣ писательскаго пріема это вмѣстѣ глубочайшее философское воплощеніе въ звукахъ темныхъ страницъ исторіи человѣчества, страницъ вѣчной борьбы, вѣчныхъ сомнѣній, вѣчнаго *унынія*, вѣчной *печали*, среди которыхъ—*радость*, *счастье* мелькаютъ мимолетнымъ, какъ молнія, проблескомъ.

Вторая стадія мысли (скерцо)—погруженіе въ волны жизни, *какъ она есть*. Тутъ все движется, копошится. Но посреди этого «pergetum mobile» главное настроеніе все какое-то *унылое недовольство* (постоянно «минорное» наклоненіе)—настроеніе духа Гётевскаго Фауста, когда Мефистофель заставилъ его окунуться въ житейскія треволненія. И какъ передъ Фаустомъ скоро явились плебейскія утѣхи въ Ауэрбаховскомъ погребкѣ, такъ и у Бетховена рѣшительно—веселымъ эпизодомъ (*мажорное* тріо длиннаго минорнаго скерцо) является простонародный праздникъ кермесъ. *Темою* здѣсь мелодія гимна, *низведенная* ритмическимъ поворотомъ до тривіальности, очень похожей на тему нашей «Камаринской». Шумное, неэстетическое веселье простолюдина, отъ котораго до Элизіума еще не такъ близко (хотя и въ самомъ Элизіумѣ есть намеки на это же простолюдное веселье). Замѣчательно, что какъ въ первомъ Allegro, такъ и въ Scherzo не только *мажорные* проблески взяты *слово въ слово* изъ «темы гимна», но и самыя минорныя развитія построены на *ней же*, съ перемѣной только мажорнаго наклоненія въ минорное (доказать можно только нотами, но тогда уже *наглядно* и *неоспоримо*). Это гигантски-разнообразное и послѣдовательное измѣненіе *единой* идеи, эта цѣпь «метаморфозовъ», не уклоняясь отъ главнаго типа въ искусствѣ *впервые* встрѣчается только въ Бетховенѣ. Въ природѣ оно сплошь и рядомъ: положимъ зооморфическое *единство* типа въ царствѣ позвоночныхъ животныхъ отъ рыбъ до человѣка, что съ каждымъ днемъ уясняется зоологами и физіологами. Законъ: внутренняя, органическая *необходимость и прогрессъ*.

Представителямъ перваго аллегро и скерцо, взятаго со стороны борьбы, въ финалѣ является фугованное развитіе марша въ $^6/_8$.

Звено, которое должно служить ближайшимъ переходомъ къ послѣдней стадіи, къ преддверію Элизіума, есть настроеніе *религіозное*. Мы видѣли въ изложеніи финала, что строфа Шиллерова диѳирамба отъ словъ: «Seid umschlungen, Millionen» повергнуты Бетховеномъ къ чисто-религіозному характеру.

Весьма близко къ этому же настроенію, но болѣе со стороны умилительной, миротворной *кротости* и также какъ въ финалѣ выше всѣхъ конфессіональныхъ различій, въ чистѣйшемъ евангелическомъ духѣ любви, проходитъ передъ слушателями adagio этой симфоніи лучшее изъ всѣхъ Бетховенскихъ адажіо.

Въ немъ на *каждомъ шагу* отголоски той части финала, гдѣ развивается

тема *сидеральная* и изображается вѣяніе «кроткаго крыла». То мистицизмъ, то плѣнительная сладость звуковъ.

Вотъ наконецъ мы въ дверяхъ финала. И тутъ опять перистиль, опять оркестровое вступленіе. Его смыслъ *отбрасываніе* поэтомъ-музыкантомъ всѣхъ предыдущихъ стадій, по которымъ онъ провелъ насъ на пути къ «Элизіуму братства». Послѣ дикаго взрыва оркестра диссонансомъ начинаютъ мелькать отрывки (будто образчики) предыдущихъ частей и каждый разъ речитативъ басовъ оркестра высказываетъ громко: «нѣтъ, не то намъ надобно»! Наконецъ будто издали является вожделенная тема гимна, и басы (все одинъ *оркестръ*) на встрѣчу ей спѣшатъ заявить: «да, да добро пожаловать»! Тема излагается сперва унисономъ, далѣе разрабатывается рядомъ восхитительныхъ варіацій, доходитъ до fortissimo. Потомъ опять повторяется диссональный взрывъ еще рѣзче и страшнѣе. *Баритонъ соло* взываетъ: «O Freunde, nicht diese Töne!—Sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere». Эти наивныя слова самого Бетховена не совсѣмъ точно передаютъ великую мысль художника. Но самая мысль понятна. Послѣ такого введенія, вступаетъ тотъ же баритонъ *темой* пѣсни и начинается кантата, нами разобранная...

И это столь *стройное*, столь *органическое*, столь *глубоко-философское* и при всей колоссальности плана *изумительно-музыкальное* созданіе въ теченіе почти *полувѣка* (съ 1822 года года по сей день) остается въ музыкальномъ мірѣ, за весьма малыми исключеніями, *книгой за семью печатями!*

Уже не говоримъ о большинствѣ диллетантовъ и «знатоковъ», не идущихъ далѣе оболочки и въ своемъ невѣжествѣ вопіющихъ противъ «музыки будущности», включая туда «безобразныя» творенія послѣднихъ годовъ глухаго, больнаго, полупомѣшаннаго Бетховена.

Нѣтъ, одинъ изъ лучшихъ, изъ *дѣйствительно-глубокихъ* знатоковъ нѣмецкой и особенно Бетховенской музыки, А. Г. Марксъ, въ своей *книгѣ* о Бетховенѣ, посвятилъ много страницъ девятой симфоніи съ тѣмъ, чтобы доказать (!?), что между *финаломъ* этой симфоніи и ея предыдущими частями *нѣтъ никакой внутренней связи*, *солидарности*, что финалъ этотъ— произвольная приставка капризнаго генія!!! Послѣ этого и первый актъ *Гамлета* или *Отелло* тоже «капризная приставка» къ предыдущимъ четыремъ, или проще, *голова человѣка—приставка* къ его туловищу. О знатоки!!

Бетховенъ своей *девятой* симфоніей положилъ предѣлъ «симфонической» музыкѣ, *снова* сливъ ее со *словомъ*.

Кощунство, печатаемое въ наше время, что съ *Бетховена начинается упадокъ музыки*, свидѣтельствуетъ только о несостоятельности такихъ музыкальныхъ судей по отношенію *къ мысли...*

Мой комментарій девятой симфоніи, весьма непохожій на все, что о ней до сихъ поръ писано, *можетъ быть подкрѣпленъ, въ каждомъ словѣ нотами Бетховенской партитуры*, слѣдовательно такое толкованіе *смысла*, такая

«экзегеза» симфоніи, опирающаяся на монотематизмъ, не что-нибудь произвольное, не гипотеза, а *неопровержимый*, мною только отысканный, *фактъ*. Обвинять же величайшаго художника за то, что онъ такъ побѣдоносно внесъ *мысль* въ область симфонизма могутъ только тѣ музыканты, которые приходятъ въ восторгъ передъ какими-нибудь «океанами» чепухи, или считаютъ за дѣйствительныя «симфоніи» скучныя оркестровыя пьесы, сочиненныя Мендельсонами, Шуманами и ихъ жалкими послѣдователями, не разумѣя, что нельзя поставить въ *одну* категорію и кедръ ливанскій, и грибы, выросшіе у его подножія.

Москва, 13 Апр. 1868 г.



Lohengrin *).

Lettre à Richard Wagner à Lucerne **).



Mon illustre ami!

Par suite de votre lettre au directeur des théâtres impériaux j'ai eu le bonheur de présider officiellement, comme votre plénipotentiaire, à toutes les répétitions de *Lohengrin*, qui ont commencé au mois de juillet. Le 4 (16) octobre le *Lohengrin* a paru devant le public de Pétersbourg avec un succès éclatant. Vous connaissez d'assez longue date mon admiration fervente pour vos créations; vous savez que je ne cesse d'étudier vos derniers ouvrages, qui, à mon avis, surpassent le *Lohengrin*, et de beaucoup. Vous n'exigerez donc pas de moi que je vous fasse ici un long discours d'éloges sur les beautés d'un drame lyrique, qui, depuis dix ans, ne quitte pas le répertoire de toutes les scènes de l'Allemagne et occupe déjà une place brillante et incontestable à côté des plus grands chefs d'oeuvres.

*) «Journal de St.-Pétersbourg», 1868. № 234.

**) Переводъ настоящаго письма Сѣрова къ Вагнеру не помѣщенъ здѣсь, въ виду того, что письмо, почти цѣликомъ, вошло въ слѣдующую статью Сѣрова («Лоэнгринъ» Вагнера, на русской оперной сценѣ).

Mais votre succès en Russie quoique arrivant un peu tard est un événement d'une portée immense pour les destinées du drame musical chez nous, comme pour l'éducation de notre public.

Ce succès remporté d'emblée—sans la moindre opposition—succès si peu ressemblant à la malveillance et aux hésitations de «la capitale du monde civilisé» jusqu'à ce jour est un fait accompli qui marquera dans l'histoire de l'art et de la civilisation slave.

Vous avez tout le droit de vous attendre à quelques détails de ma part par rapport à la traduction, à la mise en scène et à l'exécution de votre magnifique ouvrage. Je me trouve heureux de n'avoir à vous communiquer qu'un compte rendu tout louangeur.

La traduction a été faite très consciencieusement par M. Zwantsof que vous vous rappelez peut-être personnellement (depuis Dresde, en 1863). Je vous ai dit dans le temps que c'est un de vos admirateurs effrénés, plus «Wagneriste» que vous-même. Il ne fait, pour ainsi dire que «jurare in verba magistri» et adopte litteralement et sans restriction aucune toutes vos utopies les plus hardies, dont quelques unes ne passeraient déjà plus votre propre censure, sans de graves modifications. Il a suivi son systeme de fanatisme dans sa traduction, observant la plus scrupuleuse fidélité au texte et à la prosodie «musicale» de l'original quelquefois aux dépens de la versification russe. N'ayant en vue que l'execution de l'ouvrage sur la scène il sacrifia à l'effet «acoustique» toute prétention au mérite d'une traduction purement littéraire. C'était une abnégation. Mais dans quelques fragments comme dans la première scène d'Elsa et dans le délicieux réçit de *Lohengrin* (scène finale du dernier acte) il a su s'élever jusqu'à une véritable poésie.

Votre principale personnage—l'orchestre—marchait à ravir sous la direction experimentée de notre excellent maître de chapelle russe, Constantin Liadow. Accoutumé déjà aux exigences musicales un peu sérieuses par les opéras indigènes, Liadow s'est pénétré de toute l'importance de sa tâche nouvelle et à la fin de chaque representation est chaleureusement acclamé par toute la salle. Chose qui n'arrive pas souvent aux chefs-d'orchestre. Je n'exagère rien si je dis que vous même, maître, vous auriez été content de Liadow et de notre orchestre, dont les forces vous sont déjà connues dès 1863.

Quant à l'éxecution scénique, je ne vous cacherai pas avant tout que le personnel d'une troupe russe ne peut jamais prétendre à la perfection dans un drame lyrique éminemment *allemand*. La différence des goûts, de toute la culture dans les deux nations est ici trop sensible et ne peut être adoucie que par de longs efforts d'une éducation toute spéciale. Or, c'est précisement par l'absence de l'éducation que pêche notre théâtre en général. Nous n'y manquons pas de fonds, de forces, de talents en tous genres,—mais tout cela est trop primitif, trop inculte. Ainsi dans la réalisation de *Lohengrin* sur la scène russe se faisait assez gravement sentir—pour ceux qui connaissent l'original—l'absence

du vague de la poésie germanique que doit respirer ici tout l'ensemble de cette conception mystique et légendaire. Je n'ai pas retrouvé ce souffle enchanteur qui m'enivrait dans les scènes entre Lohengrin et Elsa à Dresde ou à Vienne. L'élément énergique et martial de l'ouvrage a réussi chez nous d'une manière peut-être plus brillante qu'en Allemagne, mais les tons suaves, les tons vaporeux, nébuleux des scènes sentimentales, s'effacèrent ou peut s'en faut. Les contours sont devenus plus définis, plus clairs, se rapprocherent d'un réalisme un peu prosaïque. C'est assez loin, comme vous le voyez, de l'idéalisme «Schillérien» voulu par vous et admirablement exprimé par votre musique.

Cette restriction faite, l'exécution était plus que satisfaisante.

Notre premier ténor, Nikolsky, est une de ces voix exceptionnelles, au timbre doré, diamanté, comme on n'en trouve plus en Europe. Peu correspondant aux exigences du rôle de Lohengrin par sa figure et par son jeu, il chante sa partie délicieusement et ne cesse de répéter que jamais *aucun de ses rôles* (et il chante les maîtres italiens, et Robert, et Max, et nos opéras indigènes) *n'allait si bien pour sa voix* que le *Lohengrin*. Il chante cette musique sans le moindre effort et donne par là une preuve vivante que la *tessitura* du rôle, admirablement calculée, est un vrai type de ténor-modèle.

Notre soprano, M-me Platonowa, elle de son côté, dans aucun de ses rôles n'a pu se montrer à ce point cantatrice et artiste dramatique éminente. Elle chante chacune de ses phrases avec un sentiment musical exquis, a su faire doubler ou tripler la force de sa voix dans les moments pathétiques et donne un modèle de grâce dans les scènes muettes.

Les rôles de Telramund et de sa femme demandent avant toutes choses de l'énergie, de la force passionnée, de l'expression violente.

Le baryton Kondratiew, et le mezzo-soprano Léonowa, remplissent ces exigences d'une manière typique.

Beaucoup moins satisfaisant que les héros de la pièce est Wassiliew 1, dans le rôle de Henri l'Oiseleur. La basse-taille formédable de notre artiste fait merveille dans la splendide prière du 1-er acte—mais le caractère de majesté calme que respire tout le rôle reste encore à désirer.

Et puis, malgré la haute stature de l'artiste la figure monumentale d'un roi saxon du X-e siècle est assez faiblement réalisée.

En revanche le rôle assez important du héraut d'armes est très bien rempli par un jeune baryton Sobolew.

Les choeurs sont irréprochables.

La mise en scène est magnifique et, grâce aux soins éclairés de notre directeur, *plus vrai* sous le rapport archéologique que sur bien des scènes allemandes. Tous les décors et tous les costumes sont superbes. Chaque scène fait tableau et l'aube du jour au 2-e acte produit une illusion complète.

J'ajouterai quelques mots relatifs à l'impression produite par cet opéra sur notre public. Nous en sommes à la troisième représentation. C'est encore

118*

beaucoup trop peu pour que dans une oeuvre de cette portée l'impression se dessine définitivement. Mais — comme je l'ai déjà dit — votre victoire sur le public russe s'est accomplie, sans la moindre opposition—d'un seul jet. Malgré le peu de sympathie de notre public actuel pour les mythes du moyen âge allemand, on a senti tout d'abord qu'on a affaire à un génie de première force et à une conception poétique «du plus haut ordre».

On ne va pas pour s'amuser dans un drame de Shakspeare ou de Schiller. De même ceux qui cherchent un spectacle égayant accompagné d'une musique pimpante et légère ne trouveront rien à leur goût dans *Lohengrin*. Mais — comme dans toutes les grandes villes — à côté d'un public qui raffole de la *Belle Hélène*, à côté d'un autre encore qui se nourrit de la *Lucia* et de la *Traviata*—nous ne manquons pas non plus de ceux qui savent jouir des grandes oeuvres sérieusement conçues. Ce public-là remplit la salle à *Lohengrin* jusqu'aux combles et accueille votre oeuvre avec un enthousiasme sincère.

Quant à notre *critique* musicale—c'est notre côté faible. Nous manquons absolument de talents et d'érudits dans cette branche. La seule chose méritoire de cette presse, pour la plupart purement *personnelle*—c'est une honnêtété déjà oubliée dans quelques contrées. Notre presse parle «*pro*» ou «*contra*» par conviction—quelquefois fanatique—très souvent par bétise, mais jamais la plume de nos journalistes n'est vénale.

Il m'était donc très-intéressant de suivre les comptes-rendus de nos journaux par rapport à *Lohengrin*.

En général — c'est un concert d'éloges. On est saisi d'admiration devant une oeuvre imposante de grandeur et d'originalité. C'est la même impression qui s'observe dans le puplic.

Un seul chroniqueur fait exception ici comme dans bien d'autres cas. Cet écrivailleur obscur, à visière baissée (est-ce que, par hasard, il aurait honte de se nommer?) se pose comme votre ennemi déclaré, n'idolâtrant que Schumann, Berlioz, Glinka et... une poignée de musiciens russes sans célébrité. Il proclame une guerre ouverte à tous vos champions et à tout le public; mais en vous dépréciant dans des termes impardonnables (qui font déshonneur à la gazette où il écrit et—par ricochet—à toute la presse russe) il tombe en contradiction flagrante avec soi-même. En voulant être méchant au possible il dit positivement le contraire de ce qu'il veut dire et se fourvoie dans des impasses qui font sourire de pitié. Par exemple, en vous ôtant toute étincelle du génie créateur, il trouve dans *Lohengrin* des traits purement «beethoveniens»; — en niant dans votre oeuvre toute parcelle d'originalité, il avoue que votre orchestration fourmille de détails charmants et originaux, que le coloris dans toutes les scènes est rendu avec une fidélité admirable. En s'évertuant à prouver votre impuissance totale comme musicien, il ne vous ôte pas le mérite d'avoir énergiquement et victorieusement lutté contre les abus de l'opéra moderne et il ne

conteste pas à vos efforts, remplis d'abnégation et de mépris pour des succès faciles, le parallèle avec les exploits d'un Gluck.

Vous voyez que c'est toujours la même histoire à laquelle on vous a tant habitué dans la presse allemande et la presse française. Cette race de Zoïles qui aboient après les chars de triomphe veut à tout prix vous dénigrer, vous anéantir, et ne fait que confirmer votre grandeur.

L'existence même de ces haines féroces que vous allumez dans la presse de chaque pays n'est pas un de vos moindres titres de gloire. Il ne devait donc pas manquer à votre triomphe chez nous. C'était un tribut à payer à votre grand nom. L'ombre ne doit pas manquer à tant de lumière.

Veuillez excuser la longueur de cette lettre, mais j'avais trop de choses à vous dire.

St.-Pétersbourg, 16 (28) octobre 1868.



«Лоэнгринъ» Рихарда Вагнера *).

(На русской оперной сценѣ).



овно десять лѣтъ назадъ, когда имя Вагнера и названіе его произведеній долетали до русской публики чѣмъ-то въ родѣ миѳа или химеры, одному русскому случилось въ Германіи, на разныхъ сценахъ близко изучать «Тангейзера» или «Лоэнгрина», и онъ много писалъ объ этихъ операхъ въ тѣхъ журналахъ, гдѣ сотрудничалъ. Это были въ русской прессѣ первые отзывы о Вагнерѣ—отзывы, конечно, восторженные, потому что русскій сразу примкнулъ къ самымъ ярымъ поклонникамъ великаго художника, открывающаго въ своемъ дѣлѣ новые горизонты и идущаго къ своей цѣли—художественной правдѣ—неуклонно-прямою стезею. Не знаю, удалось-ли русскому критику тогда заронить, хотя въ кого нибудь, искру довѣрія къ творческой дѣятельности германскаго художника-мыслителя, но убѣжденъ, что тогдашнія статьи о Вагнерѣ были, по меньшей мѣрѣ, не свое-

*) «Новое время» 1868 г., №№ 231, 233, и 234.

временны. Къ намъ европейскія артистическія завоеванія доходятъ (какъ и многое другое) по тяжелой почтѣ, что особенно-чувствительно въ вѣкъ желѣзныхъ дорогъ и электрическихъ телефоновъ. Опера Вагнера, являясь у насъ впервые въ 1868 году — новое подтвержденіе нашей запоздалости въ этихъ случаяхъ. «Лоэнгринъ» созданъ въ 1847 году, первый разъ исполненъ на сценѣ въ Веймарѣ, по иниціативѣ и подъ управленіемъ Франца Листа въ 1850 г. У насъ, еще черезъ десять лѣтъ послѣ того, постановка Вагнеровыхъ оперъ казалось дѣломъ совершенно-несбыточнымъ, немыслимымъ. Несбыточность эта еще усилилась отъ парижскаго неуспѣха «Тангейзера» (неуспѣха чисто случайнаго въ 1861 г.). Какъ будто въ дѣлѣ поэзіи и серьезнаго искусства Парижъ такой-же «законодатель», какъ въ фасонахъ дамскихъ шляпокъ и въ пристрастіяхъ къ опереткамъ Оффенбаха!

Русская запоздалость въ настоящемъ случаѣ съ «Лоэнгриномъ», особенно непріятна для тѣхъ, кто близко слѣдитъ за громаднымъ развитіемъ Вагнера, какъ художника. На немъ, какъ на Бетховенѣ, можно изучить великіе законы «эмбріологіи» художественнаго творчества. Быть можетъ ни одинъ художникъ въ свѣтѣ такъ мало не похожъ самъ на себя въ разныя эпохи своего развитія. Вагнеръ съ величайшимъ успѣхомъ выступилъ въ 1843 году на дрезденскую сцену съ оперой «Ріэндзи, послѣдній римскій трибунъ» — оперой громадной, увлекательной, блестящей, съ превосходнымъ занимательнѣйшимъ либретто, но въ цѣломъ растянутой, слабой и, при всей юношеской горячности, довольно пошловатой, въ спонтиніевскомъ, итальянско-французскомъ стилѣ.

Отказаться отъ великолѣпныхъ тріумфовъ, которые такъ легко доставались Вагнеру съ внѣшнимъ, обще-доступнымъ стилемъ «Ріэндзи» и отъ такой полу-итальянской оперы, въ какіе нибудь четыре года шагнуть до «Моряка Скитальца», «Тангейзера» и «Лоэнгрина»—шагъ, по отношенію къ искусству, исполинскій!

Легко понять, что въ послѣдніе двадцать лѣтъ художникъ, если продолжалъ творить, не могъ остановиться на точкѣ своего развитія, которая составляетъ второй фазисъ его творчества; и дѣйствительно, громадная, болѣе и болѣе глубокая дѣятельность Вагнера въ эти двадцать лѣтъ даровала искусству: 1) отдѣльную музыкальную драму: «Тристана и Изольду», 2) колоссальную тетралогію «Нибелунговъ перстень» (изъ цикла трехъ музыкальныхъ драмъ съ самостоятельнымъ прологомъ; не окончена только самая послѣдняя драма) и наконецъ 3) въ нынѣшнемъ году: «Нюрнбергскихъ Мастеропѣвцовъ», оперу съ содержаніемъ бытовымъ, комическимъ. Художникъ въ этомъ третьемъ и высшемъ фазисѣ своего развитія, во всѣхъ поименованныхъ новыхъ произведеніяхъ оставилъ за собой стиль «Тангейзера» и «Лоэнгрина» быть можетъ, еще дальше, чѣмъ второй его фазисъ отстоитъ отъ стиля «Ріэндзи»; Шиллеровы «Валенштейнъ» и «В. Телль» мало похожи складомъ и пріемами на «Коварство и любовь», или на «Разбойниковъ». Для знакомыхъ съ музыкальнымъ дѣломъ я напомню, что стиль Бетховена въ его девятой

симфоніи уже ровно ничѣмъ не родственъ стилю его первыхъ двухъ симфоній. Такія постепенныя «метаморфозы» въ одномъ и томъ же художникѣ — залогъ творчества высшаго, истиннаго, развивающагося по непреложнымъ законамъ силъ самой природы. Знакомства съ этими новыми чудесами Вагнеровой музыки на сценѣ русскимъ придется ждать опять, пожалуй, лѣтъ пятнадцать или двадцать. Но, повторяю, для музыканта, слѣдящаго за Вагнеровымъ развитіемъ, также трудно отвлечься теперь отъ послѣдняго Вагнеровскаго стиля и принимать «Лоэнгрина» за его высшее дѣло, какъ, напримѣръ, зная девятую симфонію Бетховена, благоговѣть передъ первой или второй, или, зная «Мѣднаго Всадника» и «Каменнаго гостя» нашего Пушкина, восхищаться его «Кавказскимъ плѣнникомъ». Но дѣлать нечего!—для себя собственно я долженъ отступить на нѣсколько шаговъ назадъ, чтобы въ настоящую минуту высказать передъ публикой правильный, по моему убѣжденію, взглядъ на Вагнера, примѣнительно къ его «Лоэнгрину» на русской сценѣ.

Когда дѣло идетъ о такомъ героѣ искусства, который, какъ драматургъ, композиторъ и философъ, своею реформаторскою дѣятельностью вызвалъ въ Германіи, а частію и во Франціи, цѣлую литературу (Literatur der Wagner Frage),—обыкновенные пріемы фельетонныхъ отчетовъ о «Лоэнгринѣ», какъ о театральной новости, были бы совершенно не у мѣста; но при несомнѣнной нелюбви нашей публики съ спеціальнымъ толкамъ по искусству, было бы также не кстати писать въ настоящемъ случаѣ цѣлую дисертацію. О каждомъ изъ произведеній написаны цѣлыя книги. Ограничусь самымъ существеннымъ, желая передъ неспеціалистами разъяснить только три вопроса: 1) въ чемъ Вагнеровская реформа вообще?—2) въ чемъ именно «Лоэнгринъ», какъ текстъ и музыка, отличается отъ родственныхъ ему оперныхъ произведеній?—3) на сколько «Лоэнгринъ», какъ текстъ и музыка, можетъ быть симпатиченъ русской публикѣ нашего времени?

1) Отвѣтъ на первый вопросъ включаетъ въ себѣ всю исторію оперы вообще, потому что реформа непонятна безъ объясненія того «status quo», которымъ она вызвана. Предметъ обширный, но... не пугайтесь, я укажу только однѣ главныя, результатныя точки. Музыка способна выражать психическія движенія, способна усиливать впечатлѣніе драматическихъ моментовъ, способна дорисовывать воображенію многое, «слову» уже не доступное. Изъ этого слѣдуетъ, что возможно такое сценическое представленіе, гдѣ каждый драматическій моментъ со своею подготовкою и со своими послѣдствіями находилъ бы себѣ выраженіе въ пѣніи дѣйствующихъ лицъ и въ оркестрѣ; сплошной рядъ такихъ моментовъ составлялъ бы связную и занимательную драму (созданную для музыки, но подъ тѣми же главными законами, разумѣется, какъ и драма словесная—безъ музыки), между тѣмъ какъ музыка, въ безпрерывныхъ комбинаціяхъ голосовъ и оркестра, въ свою очередь, составляла бы одно связное поэтическое цѣлое въ такомъ родѣ, какъ напримѣръ Бетховенская симфонія. Здраво понимая законы драмы и законы

музыки, никто не усумнится въ возможности такого идеала. Но осуществленіе этого идеала—труднѣйшая проблема, которую вполнѣ разрѣшить ни одному художнику еще никогда не удавалось, и врядъ ли удастся и самому Вагнеру, хотя онъ несравненно ближе всѣхъ другихъ подходитъ къ разрѣшенію идеальной задачи. Стремленіе къ равновѣсію въ оперѣ между музыкой и драматической ея канвой проснулись уже сто лѣтъ тому назадъ въ Глукѣ, и въ этомъ стремленіи «сознательномъ» (см. его предисловія къ операмъ) — все величіе Глука, перваго преобразователя оперы. Но онъ жилъ въ вѣкъ мадригальныхъ, миѳологическихъ оперъ, по образцу псевдоклассической трагедіи; это парализуетъ его либретто, какъ драмы. Онъ жилъ въ вѣкъ оперныхъ арій, въ рамкѣ тогдашнихъ минуэтовъ и гавотовъ; эти формы кандалами тяготѣютъ на всей глуковской музыкѣ, кромѣ речитативовъ.

Въ нихъ только онъ полный хозяинъ сцены, голосовъ и оркестра, и создалъ чудеса драматической правды, также какъ въ нѣкоторыхъ хорахъ, съ формою болѣе свободною и характерною. До симфонической «цѣльности» музыки, въ Бетховенскомъ смыслѣ, во время Глука было еще слишкомъ далеко и, слѣдовательно, не Глукъ виноватъ, что идеалы его болѣе чѣмъ на половину не осуществились. Музыка въ то время была еще слишкомъ не разработана въ своихъ средствахъ, слишкомъ не зрѣла. Изъ преемниковъ Глука велики по оперѣ заслуги Херубини, Мегюля, Спонтини, Обера, Мейербера; громадна геніальность такихъ музыкантовъ-творцовъ, какъ Моцартъ, Россини, Веберъ и Глинка; но въ каждомъ изъ ихъ лучшихъ произведеній — безъ исключенія на каждомъ — тяготѣетъ условность, рутинная форменность оперного дѣла, уводящая оперу болѣе или менѣе далеко въ сторону отъ искомаго идеала. Съ теченіемъ времени строгій Глуковскій идеалъ даже сталъ болѣе и болѣе затериваться. Только въ Моцартѣ и Веберѣ, благодаря ихъ чрезвычайной даровитости и нѣмецкой честности, драматическая правда часто беретъ верхъ надъ всѣмъ прочимъ. Веберъ въ своей Эвріантѣ былъ даже весьма близокъ къ сознанію строгаго идеала, но вполнѣ это сознаніе, впервые послѣ Глука, явилось въ Рихардѣ Вагнерѣ. Въ этомъ полномъ сознаніи идеала музыкальной драмы, въ строгомъ воплощеніи музыкально-драматической мысли, безъ малѣйшихъ уступокъ чему бы то ни было, безъ малѣйшаго отклоненія въ сторону—вотъ въ чемъ Вагнерова реформа, вотъ въ чемъ неотъемлимое право его на великое имя на ряду съ Глукомъ, на ряду съ величайшими свѣтилами искусства. Имя Вагнера, въ настоящую минуту еще запятнано смѣшнымъ прозвищемъ «музыканта будущности» (musicien de l'avenir, Zukunftsmusiker); имя Вагнера и въ настоящую минуту вызываетъ въ очень многихъ понятіе о какомъ-то чудакѣ, сумазбродѣ изъ нѣмцевъ, который придумалъ какія-то несбыточныя теоріи, чтобы перевернуть вверхъ дномъ всѣ законы искусства, и, въ видѣ подкрѣпленія своихъ химерическихъ затѣй, предлагаетъ свои, на половину посредственныя, на половину дико-нелѣпыя оперы. На дѣлѣ это совсѣмъ не такъ. Эстетическія мечтанія свои Вагнеръ высказывалъ въ двухъ

сочиненіяъ: «Das Kunstwerk der Zukunft»—утопія соединенія всѣхъ искусствъ къ одной цѣли: къ драмѣ, по образцу древне-эллинской—и «Oper und Drama» утопія полнаго равновѣсія между драматической задачей и музыкальнымъ ея воплощеніемъ. Первая изъ этихъ книгъ (небольшой томикъ) издана въ 1850 г., другая (три малыхъ томика) въ 1852 г.; значитъ, оба сочиненія явились на свѣтъ послѣ того, какъ «Ріэндзи», «Морякъ Скиталецъ», «Тангейзеръ» и «Лоэнгринъ» уже были созданы и исполнялись на сценѣ. Понятно, что такой мыслящій художникъ не могъ въ своемъ философскомъ взглядѣ на оперное дѣло излагать какой нибудь другой идеалъ—не тотъ, который руководилъ его при созданіи его музыкальныхъ драмъ (тогда еще носившихъ обыкновенный нѣмецкій титулъ «романтическихъ оперъ»); но понятно также и можетъ быть доказано автобіографіею Вагнера (Mittheilungen an seine Freunde, 1852 г.), что изданіе эстетическихъ его теорій было дѣломъ вовсе не зависимымъ отъ поэтической его дѣятельности. Оба теоретическія сочиненія не столько помогли, сколько повредили славѣ Вагнера, какъ художника. Первое сочиненіе—своимъ заглавіемъ, обращеннымъ въ насмѣшку, впервые пущенную въ ходъ однимъ издателемъ музыкальной газеты въ Кельнѣ, второе сочиненіе—безцеремоннымъ порицаніемъ Россини и Мейербера, хотя въ нападкахъ своихъ на эти знаменитости Вагнеръ съ своей точки и независимо отъ собственнаго творчества, былъ глубоко правъ. Но вѣдь публика всѣхъ земель въ каждомъ композиторѣ, осмѣливающемся пуститься въ критику, не умѣетъ видѣть ничего, кромѣ зависти и личной вражды.

Такъ болѣе и болѣе внѣдривалось въ публику прозвище Вагнера «музыканта будущности», хотя онъ разсчитываетъ на оцѣнку потомства нисколько не болѣе, какъ и всякій другой серьезный и мыслящій дѣятель. Такъ болѣе и болѣе разросталось предубѣжденіе противъ Вагнера, какъ противъ теоретика, который напрасно себѣ затѣялъ писать оперы въ подкрѣпленіе своихъ теорій; тогда какъ, совсѣмъ наоборотъ, Вагнеръ самъ себя обвиняетъ. что напрасно пустилъ въ свѣтъ свои эстетическія мечтанія, необходимыя и дорогія ему самому, въ тотъ фазисъ его развитія, когда эти сочиненія писались. Такъ, наконецъ, сложилось и установилось въ публикѣ и въ критикахъ (!) совершенно превратныя и нелѣпыя понятія о Вагнерѣ, какъ нововводителѣ, реформаторѣ искусства. Ему стали приписывать ниспроверженіе всѣхъ музыкальныхъ законовъ отъ безсилія создать что-нибудь путное въ предѣлахъ этихъ законовъ, (Подобное же обвиненіе обрушивалось и на послѣднія произведенія Бетховена). Напротивъ, Вагнеръ о такомъ опрокидываньи законовъ искусства и не помышлялъ. Получивъ богатѣйшее наслѣдіе музыкальныхъ формъ, сочетаній и красокъ отъ Бетховена, Вебера, Россини, Фр. Шуберта, Мендельсона, Берліоза, Мейербера. Вагнеръ разработывалъ матерьялъ искусства по своему, пользуясь завоеваніями своихъ предшественниковъ (какъ и каждый изъ нихъ это дѣлалъ) и производя новое подъ вліяніемъ новой мысли. Мы видѣли и увидимъ еще, что Вагнерова реформа и завоеванная ею новизна относятся къ общей кон-

цепціи музыкальной драмы, въ ея планировкѣ ко взаимной связи сценъ и ситуаціи, выраженныхъ сплошнымъ теченіемъ музыки, а нисколько не къ грамматическому складу музыкальной рѣчи—къ складу, который въ «Тангейзерѣ» и «Лоэнгринѣ» совсѣмъ тотъ же, что у Вебера или Мендельсона, и даже не слишкомъ часто отличается оригинальностью. (Полная оригинальность всего стиля и склада начинается въ Вагнерѣ только послѣ созданія «Лоэнгрина», именно въ «Нибелунговомъ перстнѣ» и еще болѣе въ «Тристанѣ», но и тамъ, конечно, при всей новизнѣ поворота въ цѣломъ и подробностяхъ, общіе музыкальные законы имѣютъ такую же силу, какъ въ Бахѣ или Бетховенѣ). Надѣюсь, что читателямъ моимъ теперь ясно будетъ, какъ разумна такая критика (какъ было въ Парижѣ въ 1861 году, по случаю «Тангейзера»), которая все, что слышитъ въ Вагнеровой оперѣ, дѣлитъ на двѣ главныя категоріи: подъ одну подводится то, что у Вагнера похоже на обще-принятую оперную музыку (наприм., маршъ съ хоромъ, романсъ), и это хорошо, но не ново; а подъ другую подводится все немелодическое, декламаціонное; это, молъ и есть «музыка будущности», — иной разъ, пожалуй, и ново, но отнюдь не хорошо. Самое невѣжественное спутыванье основныхъ понятій и точекъ сужденія.

2) Примѣнимъ теперь эти общіе выводы о Вагнеровой реформѣ къ его «Лоэнгрину». Всмотримся поближе въ сюжетъ, его планировку и его музыкальное воплощеніе. Но — именно для того, чтобъ показать въ чемъ именно прогрессъ искусства въ Вагнеровой музыкальной драмѣ — позвольте мнѣ, касательно идеи и формы, привести вамъ на память три, по всей справедливости, знаменитыя и образцовыя оперы, весьма знакомыя и петербургской публикѣ. Оспаривать всесвѣтную знаменитость Моцартова «Донъ-Жуана», Веберова «Фрейшюца», Россиніевскаго «Вильгельма Телля», навѣрное никто не рѣшится (кромѣ, развѣ, одной фельетонной шавки, возбуждающей своимъ лаемъ на слоновъ улыбку сострраданія). Согласимся прежде всего, что музыка въ этихъ трехъ произведеніяхъ сама по себѣ, съ отдѣльными нумерами—верхъ совершенства (хотя это справедливо только съ извѣстной точки и съ большими ограниченіями) и не будемъ вовсе входить въ разборъ или поясненіе всѣмъ извѣстныхъ красотъ; но примѣнимъ къ этимъ тремъ великимъ операмъ (каждая образцова въ своемъ родѣ) ту идеальную мѣрку совершенства, о которой уже была у насъ рѣчь при изложеніи Вагнеровскаго идеала. Примѣнимъ требованіе: хорошей, интересной драмы со сплошнымъ ея, всецѣльнымъ музыкальнымъ воплощеніемъ къ «Донъ-Жуану», «Фрейшюцу» и «Теллю» и увидимъ тотчасъ насколько всѣ три оперы въ отношеніи идеала несостоятельны. Исходной точкой возмемъ общее впечатлѣніе отъ сцены вмѣстѣ съ музыкой, безъ всякихъ предвзятыхъ убѣжденій.

Въ «Донъ-Жуанѣ» (1787)—драматическая канва, взятая изъ испанскихъ легендъ, испанскаго, итальянскаго и мольеровскаго театра, весьма, сама по себѣ, музыкальна, одинъ изъ выгоднѣйшихъ сюжетовъ для музыкальной драмы, еслибъ вмѣшательство «чуда» было мотивировано общею, фантастическою атмосферою,

съ участіемъ монаховъ и т. д. По либретто Да-Панте повернуто совершенно по выкройкѣ итальянскихъ комическихъ оперъ прошлаго вѣка (dramma gricoso), такъ что геніальная серьезность сцены дуэли, сцены на кладбищѣ и сцены статуи за ужиномъ рѣзко разноголоситъ со всѣмъ остальнымъ и придаетъ цѣлому оперы какой-то «слишкомъ наивный» характеръ—немножко въ родѣ кукольной комедіи. Что именно этотъ наивный характеръ не мѣшалъ и моцартовскому идеалу, свидѣтельствуетъ самый конекъ оперы (въ томъ видѣ, какъ она въ партитурѣ, не на сценѣ). Послѣ того, какъ герой пьесы проваливается вмѣстѣ со статуей, Лепорелло остается на сценѣ, къ нему приходятъ всѣ остальные персонажи. Слуга Донъ-Жуана имъ разсказываетъ случай со страшной статуей; всѣ—довольно мягко и слабо—выражаютъ то ужасъ, то сожалѣніе, а подъ конецъ хоромъ воспѣваютъ: «вотъ какая судьба постигаетъ злодѣевъ»! (Questo e il fin di chi fa mal). Мораль наивнѣе не выражается и на прописяхъ. Пропускъ этого финала (на всѣхъ сценахъ) и замѣнена его—адомъ съ фейерверкомъ и прыгающими бѣсенятами, придаетъ оперѣ еще болѣе—ярморочный колоритъ, а дѣла не поправляетъ (ужъ не говоря о неуваженіи къ моцартову намѣренью). Въ числѣ дѣйствующихъ лицъ одно очень пострадало именно отъ «комической» концепціи всей оперы: покинутая Донъ-Жуаномъ жена его, Д. Эльвира. Она не возбуждаетъ ни слезъ, ни смѣха и сообщаетъ всѣмъ ситуаціямъ, гдѣ участвуетъ, какую-то не то холодную, не то теплую температуру (une tiédeur), впрочемъ довольно любимую Моцартомъ вообще. А Эльвира могла бы выйти лицемъ трагическимъ и крайне симпатичнымъ. Самъ Донъ-Жуанъ и въ пьесѣ, и въ музыкѣ весьма пошлый волокита, которому только отчаянные энтузіасты, въ родѣ Теодора Гофмана, навязали, въ противность Моцарту, титаническое величіе, модное въ байроновскую эпоху. Испанскаго народнаго колорита, испанской фантастической атмосферы — (что было бы тутъ чрезвычайно умѣстно) — нѣтъ и въ поминѣ. Общее настроеніе выходитъ не комическое, но и не трагическое. Такъ себѣ, середка на половинѣ. Музыкальные номера аріи, дуэты, терцеты большею частью образцовые, сами по себѣ хотя устарѣвшіе всѣ съ совершенно опредѣленными концами, сшиты между собою на живую нитку — цѣпью рутинныхъ речитативовъ съ отрывистыми (несносными) аккордами клавецина, или (какъ у насъ теперь) віолончели. Только въ финалахъ каждаго акта ситуаціи чередуются подъ сплошную музыку. Отъ идеала — какъ видите — «Донъ-Жуанъ» — эта «опера изъ оперъ» по выраженію хвалителей—еще довольно далекъ. Въ Моцартову эпоху и не могло быть иначе.

Съ «Фрейшюцомъ» (1821) мы совсѣмъ въ другой эпохѣ опернаго развитія и на другой почвѣ, — на почвѣ чисто германскаго искусства, съ полнымъ сознательнымъ стремленіемъ къ драматической правдѣ и къ мѣстному колориту. Здѣсь открывается для музыки цѣлый новый міръ.

Либретто Кинда — изъ нѣмецкой народной сказки немножко ребяческаго характера, съ участіемъ чорта «au naturel» — повернутую для музыки и для

сцены довольно хорошо, хотя неопредѣленно; чудесная развязка натянута и слабовата. (Въ оригинальной сказкѣ, у Апеля, молодой охотникъ, знавшійся съ колдуномъ, седьмою изъ волшебныхъ пуль, направленною самимъ дьяволомъ, убиваетъ свою невѣсту. Такъ бы надо было и оставить, но кисло-сладкая сантиментальность была больше по вкусу нѣмецкимъ авторамъ 20-хъ годовъ. Трагическія развязки въ операхъ тогдашнихъ почти не встрѣчались. Все должно было оканчиваться благополучно: стали жить да поживать—(мотивъ для радостнаго хора). Характеры—въ текстѣ едва намѣченные—у Вебера вышли типическимъ образомъ чисто германскими. Колоритъ вездѣ вѣренъ до мелочей и обаятельно прелестенъ. Пейзажная музыка «Волчьей долины» не имѣла и не имѣетъ себѣ соперницъ. Хоры чрезвычайно у мѣста,—въ музыкальной фактурѣ вездѣ истинный драматизмъ, простота и ничего рутиннаго. Къ идеалу все какъ нельзя болѣе близко, кромѣ одного, но жестокаго пункта. Вся опера выкроена по образцу тогдашнихъ нѣмецкихъ «Singspiel», т. е. сценическихъ представленій, веденыхъ прозою, съ участіемъ музыки отдѣльными эпизодами, въ видѣ куплетовъ, арій, дуэтовъ, небольшихъ терцетовъ и финаловъ. Эта выкройка тяготѣла надъ вдохновеніемъ Вебера и во многихъ мѣстахъ стѣсняла его. Отдѣльные музыкальные нумера (безукоризненные сами по себѣ) не связаны даже речитативами. Кончается «Musikstück», начинается убійственная прозаическая рѣчь, иногда весьма длинная, какъ и прежде въ «Волшебной Флейтѣ», въ «Фиделіо», какъ и позже, во французскихъ комическихъ операхъ Обера, и у насъ, наприм.: въ «Аскольдовой могилѣ». Дѣло горько досадное послѣ такой музыки, какъ Веберова, но дѣло неисправимое, потому что созданіе всей оперы вылилось уже въ такую, весьма скромную и довольно нелѣпую форму. Прибавка речитативовъ, кромѣ нѣкоторой профанаціи оригинала, всегда будетъ малоуспѣшна, потому что «отягчитъ» произведеніе, придастъ ему лишній грузъ, чего бы, разумѣется, не было, еслибъ самъ Веберъ задумалъ эту оперу не въ формѣ зингшпиля. Вотъ, значитъ, и безподобный «chef-d'oeuvre» Вебера имѣетъ въ себѣ капитальный недочетъ, уводящій его очень въ сторону отъ искомаго идеала. Веберъ это самъ сознавалъ и слѣдующую за «Фрейшюцомъ» оперу написалъ сплошною музыкою съ речитативами, въ формѣ большой спонтиніевской оперы и вообще приблизилъ музыкальную драму къ серьезному, глюковскому идеалу, насколько могъ. Послѣ Эвріанты, неимѣвшей успѣха по не выносимо глупому и скучному тексту—оставалось сдѣлать только одинъ шагъ и является—Вагнеровская музыкальная драма.

Съ «В. Теллемъ», написаннымъ въ 1829 году для Парижа, мы отъ искренности, задушевности германскаго поэтическаго міра переносимся на арену блеска и великолѣпія сценическаго. Царство «эффектовъ во что бы то ни стало», и вмѣстѣ, царство рутины, самой тупой и самой упрямой. (Верхъ безобразія этого господства, безсмыслія, эффектности и рутины мы видимъ въ продуктѣ театральной роскоши чисто парижской: въ балетѣ). И на этой-то

парижской, тлетворной для искусства почвѣ зародилась мысль воспользоваться однимъ изъ великолѣпнѣйшихъ оперныхъ сюжетовъ въ мірѣ. Альпійская природа, съ ея прелестями и съ ея бурями, простота пастушескихъ нравовъ въ борьбѣ съ грубымъ военнымъ деспотизмомъ, героическіе характеры въ разныхъ коллизіяхъ, то энергическихъ, то трогательныхъ,—финаломъ: освобожденіе цѣлаго народа отъ тиранскаго ига!—что можетъ быть лучше, богаче для канвы музыкальной драмы? И стоило только поближе держаться къ Шиллеровской пьесѣ, вышло бы чудесно! У самого Шиллера, напримѣръ, вся 2-я картина 4-го акта (когда Телль въ ущельи поджидаетъ Геслера) связана со свадебной музыкой и заключается пѣніемъ монаховъ надъ убитымъ ландфогтомъ—сколько есть и другихъ моментовъ, вызвавшихъ музыку даже въ драмѣ! Но французскій академикъ Жуи совершенно испортилъ планъ Шиллеровой пьесы, выкроилъ изъ нея какую-то холодную риторическую болтовню и надо было имѣть геніальность Россини, чтобы, не смотря на такое жалкое и напыщенное либретто, создать много сценъ превосходныхъ. Главнаго порока въ текстѣ не удалось и Россини замаскировать. Опера въ 4-хъ актахъ, но послѣ 2-го—половина публики уѣзжаетъ домой и хорошо дѣлаетъ, потому что въ двухъ остальныхъ нѣтъ ни одной сцены, которая могла бы сколько-нибудь сравниться со сценою заговора, во 2-мъ актѣ. Еще въ 3-мъ, благодаря волнующей зрителя сценѣ стрѣлянья въ яблоко, есть нѣкоторый интересъ, но въ 4-мъ уже ровно ничего нѣтъ, кромѣ декораціи бури (если она хорошо поставлена); заключительный хоръ вышелъ изъ рукъ вонъ слабымъ. Видно, что Россини не придавалъ этому хору ни малѣйшаго значенія, тогда какъ при истинно-серьезномъ поворотѣ музыкальной драмы этотъ ея вѣнецъ (освобожденіе Гельвеціи) имѣлъ бы силу необозримую, всепобѣждающую. Опера страшно растянута, вслѣдствіе большихъ танцевъ въ 1-мъ актѣ и другихъ большихъ танцевъ въ 3-мъ актѣ. Это—по штату положенные въ парижской большой оперѣ два дивертиссемента (такъ въ «Фенеллѣ»—въ 1-мъ и 3-мъ, въ «Робертѣ»—во 2-мъ и 3-мъ, въ «Жидовкѣ»—въ 1-мъ и въ 3-мъ, въ «Гугенотахъ»—въ 3-мъ и въ 5-мъ). Опера растянута, кромѣ того, и многими, совсѣмъ лишними по дѣйствію, французско-академическими хорами. Цѣликомъ, какъ написана опера, нигдѣ не исполняется. Во всей ея фактурѣ, независимо отъ проблесковъ геніальнѣйшаго таланта, замѣтно желаніе надавать французской публикѣ какъ можно побольше всякихъ эффектовъ; забота о характерахъ, о драматической правдѣ является случайно, или тоже какъ эфектъ; оттого опера, при такой счастливой канвѣ, вовсе не согрѣта внутреннимъ страстнымъ огнемъ и въ общемъ даетъ впечатлѣніе крайне холодное, не смотря на вѣрность швейцарскаго колорита и прелесть подробностей. То ли бы могло быть съ такимъ сюжетомъ! Опера ему вовсе не «адекватна», и въ этомъ ея приговоръ. Музыка эта, при всѣхъ ея красотахъ, приложена къ сюжету снаружи, писана по заказу, равнодушно, а не сама родилась изъ своей поэтической задачи, не энтузіазму къ этой задачи обязана своимъ рожденіемъ.

Мы видимъ, значитъ, что въ самыхъ знаменитыхъ операхъ въ свѣтѣ есть сильные недочеты въ отношеніи идеала музыкальной драмы. И недочеты эти происходятъ или отъ рутинныхъ пошлостей и нелѣпостей, тяготѣющихъ надъ опернымъ складомъ, вообще и въ подробностяхъ, или отъ не совсѣмъ правильнаго отношенія авторовъ къ избранному сюжету. Пусть всякая уступка рутинной условности, рутинной неправдѣ, нелѣпости, будетъ устранена, постройка оперы останется въ прямой зависимости только отъ сюжета и его планировки и, слѣдовательно, будетъ вполнѣ осмыслена. Пусть драматическій вымыселъ и музыкальное его воплощеніе зародятся въ одной и той же головѣ, тогда, конечно, музыка будетъ вызвана самимъ сюжетомъ, неразрывно сольется съ нимъ, и вся концепція необходимо будетъ вѣрна и исполнена художественной правды. Вотъ, все это мы и находимъ въ музыкальныхъ драмахъ Вагнера, который всегда писалъ и пишетъ самъ свои либретто. Теперь, когда уже полное осмысленіе оперы совершилось, когда возможность совершеннаго отсутствія въ оперѣ рутинныхъ условностей показана,—быть можетъ и не будетъ необходимости композиторамъ непремѣнно и во всѣхъ случаяхъ, писать самому и либретто; но для Вагнера, для его реформаторскаго дѣла, эта совмѣстность драматурга и музыканта въ одномъ лицѣ было условіемъ непремѣннымъ. Иначе нельзя было сдѣлать того рѣшительнаго шага, котораго одного недоставало Веберу въ его «Эвріантѣ». Вагнеръ музыкально воспиталъ себя, главнѣйшимъ образомъ, на Бетховенѣ и на Веберѣ и является прямымъ продолжателемъ Веберовскаго творчества (даже и въ названіи «романтическихъ оперъ»), только съ большею сознательностью, съ большею шириною, глубиною и серьезностью симфоническаго элемента, подъ вліяніемъ Бетховена и позднѣйшихъ творцовъ симфонической музыки. Перевѣсъ оркестровки передъ вокальною частью въ такомъ стилѣ разумѣется самъ собою, и по оркестровкѣ Вагнеръ опередилъ рѣшительно всѣхъ композиторовъ, что сознаютъ даже враги его. Типъ мелодіи чисто-германскаго рисунка, иногда не совсѣмъ красиваго (какъ и въ самомъ Бетховенѣ, и въ Веберѣ, и въ Фр. Шубертѣ, и въ Мендельсонѣ, и въ Р. Шуманѣ), здѣсь тоже одна изъ естественныхъ данныхъ. Роптать на «нѣмецкость» Вагнеровой музыки со всѣми хорошими и дурными качествами этой «нѣмецкости» тоже, что нападать на Островскаго, напримѣръ, зачѣмъ онъ свои пьесы изъ русскаго быта пишетъ на русскомъ, а не на французскомъ языкѣ. Отыскивать и съ озлобленіемъ выставлять въ Вагнерѣ фамильное сходство то съ Веберомъ, то съ Шубертомъ, то съ Мендельсономъ, то съ Мейерберомъ тоже что роптать на какого-нибудь человѣка, зачѣмъ онъ лицомъ сильно похожъ на своего роднаго отца.

Начиная съ «Тангейзера» Вагнеръ въ выборѣ своихъ сюжетовъ не покидаетъ германской почвы и почти исключительно вращается въ мірѣ средневѣковыхъ германскихъ миѳовъ и легендъ, разработанныхъ миннезингерами. Оттого болѣе и болѣе впадаетъ въ отвлеченность.

Одинъ изъ этихъ миѳовъ: сказка о рыцарѣ лебедя, Лоэнгринѣ. Для спа-

сенія оклеветанной княжны является невѣдомый лучезарный витязь; единоборствомъ со врагомъ княжны освобождаетъ ее и, полюбивъ ее, становится ея супругомъ—съ условіемъ, чтобы она никогда не спрашивала его: кто онъ и откуда; послѣ вопроса онъ долженъ будетъ съ нею навсегда разстаться. По навѣтамъ злой женщины, желающей погубить витязя, супруга его предлагаетъ ему роковой вопросъ въ первую же брачную ночь, и витязь, объявивъ всенародно, что онъ Лоэнгринъ, одинъ изъ рыцарей св. Граала, навсегда свою любимую жену покидаетъ. Жена не переживаетъ мгновенія разлуки. Основа этого сказанія довольно родственна двумъ эллинскимъ миѳамъ. Одинъ о Семелѣ, которая не должна была просить любившаго ее Зевеса, чтобы онъ явился ей во всемъ божескомъ величіи. По навѣтамъ ревнивой богини Геры, Семела изрекла роковую просьбу и поплатилась жизнью. Другой миѳъ—Эротъ и Психея, гдѣ опять большую роль играетъ женское любопытство, подстрекаемое коварными навѣтами завистливыхъ сестеръ Психеи. Средневѣковая рыцарская обстановка сказанія о «Лоэнгринѣ» въ неразрывной связи съ мистическимъ преданіемъ о божественной чашѣ с. Граала послужила для Вагнера богатымъ поэтическимъ грунтомъ всей картины. Характеры дѣйствующихъ лицъ обрисовались очень просто (и совсѣмъ въ параллель къ Веберовой «Эвріантѣ»): свѣтлая чета любовниковъ—брабантская принцесса Эльза и рыцарь св. Граала Лоэнгринъ (въ «Эвріантѣ»—она сама и Адоларъ); затѣмъ, мрачная чета противниковъ Эльзы и Лоэнгрина: графъ Фридрихъ Тельрамундъ и коварная жена его Ортруда (въ «Эвріантѣ» графъ Лизіартъ и Эглантина). Прибавочное и мало вліятельное лицо—король Генрихъ Птицеловъ (и въ «Эвріантѣ» есть точно такой же полу-декораціонный король). Такъ какъ обвиненіе Эльзы въ убійствѣ брата ея, Готфрида, вызвало, по тогдашнимъ обычаямъ, божій судъ, единоборствомъ, то всѣ обряды этого суда (оглашеніе, трубные призывы) придаютъ прекрасный историческій колоритъ первому дѣйствію. Неожиданное появленіе блестящаго витязя въ челнокѣ, лебедемъ влекомымъ, общее радостное изумленіе — чрезвычайно-счастливый моментъ для музыки и исполненъ у Вагнера съ силою увлекательною. Хоры народа, подъ обаяніемъ отъ чуднаго появленія Лоэнгрина, вѣютъ прелестью какого-то сказочнаго міра. Торжественность божьяго суда требовала (по историческимъ даннымъ) общей молитвы всѣхъ присутствующихъ при поединкѣ. Опять какой счастливый, славный музыкальный моментъ! Судъ, превращенный въ богослуженіе, съ королемъ во главѣ; и дѣйствительно, въ музыкѣ Вагнера этотъ ensemble, начинающійся съ единичнаго голоса короля и длинною постепенностью возрастающій до громоваго взрыва всей массы голосовъ и оркестра, дѣйствуетъ поразительно, послѣ блеска, которымъ окончился первый актъ (побѣда Лоэнгрина надъ Тельрамундомъ). Отличною антитезою являются мрачныя краски длинной сцены Тельрамунда съ Ортрудой ночью, на паперти церковной, противъ оконъ дворца, гдѣ идетъ брачное пированье. Тутъ, въ оркестрѣ, Рембрандтовскія тяжелыя тѣни и таинственные проблески.

Ни у Вебера, ни у Мейербера не было ничего подобнаго по колориту *) (эта сцена немножко утомительна, именно вслѣдствіе густоты своего демоническаго мрака); опять контрастомъ (какъ Алиса послѣ хора чертей) появляется Эльза на балконѣ. Сцена Эльзы и Ортруды подъ конецъ обращается въ весьма мелодическій дуэтъ. Доказательство, что Вагнеръ вовсе не избѣгаетъ такихъ моментовъ по принципу, но не особенно ищетъ ихъ. Они должны приходить въ планировкѣ сами собою. Вторая половина 2-го акта (утро въ Антверпенскомъ кремлѣ) занята воинственными хорами витязей, которыхъ «защитникъ Брабанта» долженъ вести на войну, и длиннымъ свадебнымъ шествіемъ Эльзы и ея свиты въ соборъ. Хоры блистательны и дышатъ свѣжестью. Музыка процессіи—одна изъ лучшихъ красотъ оперы. Сцена перерыва шествія Ортрудою, всенародно осыпающей Эльзу упреками и вселяющей въ Эльзу первыя сомнѣнія о супругѣ, по моему убѣжденію неудачна, не представляетъ красотъ ни драматическихъ, ни музыкальныхъ. Послѣдніе звуки 2-го акта—продолженіе прерваннаго шествія, вмѣстѣ съ аккордами органа изъ собора и фанфарами королевскихъ трубачей, опять великолѣпны. Третій актъ начинается блестящею шумною прелюдіею: пированіе витязей на свадьбѣ Эльзы и ея защитника;—потомъ контрастомъ: прелестный брачный хорикъ (эпиталамъ) въ германски-наивномъ и свѣтломъ характерѣ; затѣмъ, новобрачные на единѣ, душевная тревога Эльзы, наростаніе звуковъ до роковаго вопроса. Это, конечно, не итальянскій любовный дуэтъ и не декораціонно-раздражающая лунная ночь изъ «Фауста» Гуно. Общій тонъ мистическаго философствованія нѣсколько холодитъ эту сцену любви, но она все-таки прелестна и (при хорошемъ поэтическомъ исполненіи) дѣйствуетъ обаятельно. Врывается Тельрамундъ со своими приверженцами, но отъ руки Лоэнгрина падаетъ мертвый. Во 2-й картинѣ послѣдняго акта—опять какъ въ 1-мъ актѣ на открытомъ берегу рѣки Шельды—сборъ витязей въ походъ (участіе трубныхъ звуковъ на сценѣ въ этой оперѣ немного—пересолено, оттого желаемаго эффекта и не производитъ) король держитъ рѣчь къ войскамъ, но является «защитникъ Брабанта» и объявляетъ, что ему войско въ походъ вести нельзя; произноситъ обвиненіе Тельрамунда и Эльзы, и предъ лицомъ короля и народа объясняетъ, что онъ—рыцарь св. Граала, Лоэнгринъ. Этотъ разсказъ, проникнутый мистическою поэзіею,—одинъ изъ прелестнѣйшихъ и важнѣйшихъ моментовъ оперы. Затѣмъ—прощаніе съ Эльзою, появленія лебедя съ челнокомъ—весьма нѣжно мотивированное превращеніе лебедя въ брата Эльзы, Готфрида (заколдованнаго въ лебедя Ортрудой),—смерть Ортруды,—отъѣздъ Лоэнгрина въ своемъ челнѣ, который влечется уже голубемъ св.-Граала и смерть Эльзы. Нагроможденіе событій въ одну короткую финальную сцену дѣлаетъ эту раз-

*) У Вебера въ «Эвріантѣ» есть весьма похожая ситуація, дуэтъ мрачной четы Лизіарта и Эглантины—въ совѣщаніи между собою, но музыка далеко не такъ мрачна и нѣсколько рутинна. Въ «волчьей долинѣ» Фрейшюца тоже мракъ, но совершенно иного ландшафтнаго характера. Сходства съ Вагнеровскимъ колоритомъ и тамъ, и тутъ очень мало.

вязку не совсѣмъ ловкою и не эфектною въ концепціи и исполненіи. Но мы видѣли, что всѣ оперы первѣйшей знаменитости, сильно хромаютъ въ отношеніи своихъ концовъ. Этому суждено выработаться впослѣдствіи. Противъ постройки «Лоэнгрина», какъ драмы, можно и еще весьма многое сказать — точно какъ и въ музыкѣ можно указать на излишнее преобладаніе речитативной, весьма-однообразной мелодіи (напр. во всей первой половинѣ 1-го акта) на сухость и плоскость иныхъ мѣстъ и на многія неудачныя подробности, но—не въ этомъ дѣло. Дѣло Вагнера въ примѣненіи одной логически-проведенной поэтической мысли въ цѣлому зданію пьесы, задуманной не для арій, дуэтовъ и т. д., а для сплошнаго выраженія драмы музыкою въ оркестрѣ и въ голосахъ. Къ этому взгляду еще не скоро привыкнетъ какая бы то ни была публика (наша, быть можетъ еще скорѣе германской, въ отношеніи самой сути дѣла). До этого надо додуматься, а публика въ этихъ вещахъ не очень-то любитъ думать. Такъ, напримѣръ, и первой прелюдіи (Vorspiel) слушатели еще не выучились придавать того значенія, которое далъ этимъ звукамъ авторъ. Это не просто-красивый «morceau de musique», звуки подготовляющіе то, что услышимъ послѣ поднятія занавѣса; это—мистическая область св.-Граала, откуда появляется Лоэнгринъ и куда опять уплываетъ — послѣ горя, имъ испытаннаго въ катастрофѣ драмы. Но безподобная мистическая прелюдія со своимъ эфирнымъ колоритомъ — альфа и омега всего въ драмѣ, гдѣ на сценѣ или въ мысли другихъ лицъ появился Лоэнгринъ, въ своемъ свѣтломъ и вмѣстѣ таинственномъ величіи. Такъ въ монологѣ Эльзы, въ 1-мъ актѣ, передъ королемъ; такъ въ сценѣ прибытія Лоэнгрина, въ прощаньи его съ лебедемъ, и въ хорахъ; такъ въ сценѣ новобрачныхъ, такъ въ сценѣ разсказа—вездѣ одна и та-же музыкальная мысль прелюдіи, развиваемая каждый разъ иначе, смотря по ситуаціи *). Такимъ образомъ музыка прелюдіи играетъ вовсе не ту роль, какъ напр.: увертюра къ «Фрейшюцу» или увертюра къ «Тангейзеру»—тамъ—болѣе или менѣе лишній эскизъ будущей музыкальной драмы, эскизъ въ маломъ видѣ той картины, которая сейчасъ передъ нами откроется въ большомъ.—(Un double emploi). Здѣсь—ингредіентъ самой драмы, одно изъ необходимыхъ условій ея существованія и развитія. Этотъ взглядъ на инструментальную прелюдію передъ музыкальной драмой еще съ большею консеквентностью проведенъ Вагнеромъ въ его «Тристанѣ», гдѣ вся драма со всѣми главными перепитіями рѣшительно вытекаетъ изъ единичной музыкальной идеи, вполнѣ изложенной въ прелюдіи. Геніальнѣйшая мысль эта: строить

*) Замѣчательно, что Берліозъ (A travers chants, page 296), не очень то долюбливающій Вагнера (et pour cause), весьма хвалитъ Vorspiel «Лоэнгрина», называетъ эту прелюдію—un chef d'oeuvre, восхищается наростаніемъ и убываніемъ звучности, прелестью оркестровки (une merveille d'instrumentation dans ces teintes douces comme dans le coloris éclatant), но при всемъ томъ выражается такъ: il n'y a pas de phrase proprement dite, il est vrai. Какъ же это? Если эта фраза не фраза, не мелодія, то что же такое «фраза» или «мелодія» вообще? Неужели отрывочекъ дрянной французской музыки, на которомъ построена «фантастическая симфонія» Берліоза, есть «une phrase proprement dite»?

цѣлое огромное музыкально-драматическое зданіе на одной главной темѣ принадлежитъ прямо—Вагнеру.

Характеристика главныхъ дѣйствующихъ лицъ или главныхъ моментовъ оперы, рельефною фразою, которая каждый разъ повторяется при появленіи этого лица или момента—дѣло не новое. Оно есть не только у Вебера (напр. каждое появленіе Саміэля), но даже у Моцарта, однако, разумѣется, не въ той степени, какъ у Вагнера, потому что до него ни одинъ оперный композиторъ не продумывалъ до такой степени своего созданія насквозь и до такой степени не напиралъ на это «осмысленіе» каждаго момента музыкальной драмы въ зависимости отъ ея цѣлаго. Какъ и вообще, Вагнеръ могъ бы не дать въ звукахъ ничего новаго, а все-таки бы остался нововводителемъ. «Лоэнгринъ» вовсе не вершина этого дѣла. Для музыкальной драмы вообще съ каждымъ днемъ раскрываются необразимо широкіе горизонты. Но въ сущности дѣла, «Лоэнгринъ» шагъ впередъ передъ «Тангейзеромъ», даже ужъ не говоря о предшественникахъ Вагнера.

Переходимъ къ участи «Лоэнгрина» у насъ, въ Петербургѣ. Прежде о переводѣ, потомъ объ исполненіи, затѣмъ о впечатлѣніи въ публикѣ и о приговорѣ въ нашей прессѣ. Переводчикъ «Лоэнгрина», К. И. Званцовъ (какъ я писалъ о немъ автору оперы) принадлежитъ къ числу Вагнеристовъ болѣе ярыхъ, чѣмъ самъ Вагнеръ. Г. Званцовъ готовъ «jurare in verba magistri» даже въ тѣхъ случаяхъ, когда самъ «magister» уже отступился отъ своихъ мнѣній и принциповъ, высказанныхъ въ эпоху прошлую и подвергшихся значительнымъ измѣненіямъ. Этотъ фанатизмъ къ Вагнеру заставилъ г. Званцова въ переводѣ пожертвовать всякимъ притязаніемъ на литературное достоинство труда своего. Онъ имѣлъ только одну цѣль: вѣрно до мелочныхъ подробностей передать текстъ Вагнера съ непремѣннымъ условіемъ, чтобы въ каждомъ словѣ, въ каждомъ акцентѣ былъ разсчетъ на осуществленіе этого слова и акцента въ музыкѣ, не требуя ни малѣйшаго ея измѣненія. При такой работѣ, разумѣется, не возможно было думать не только о красотѣ стиха, но даже иногда и о соблюденіи размѣра. Переводъ поется очень удобно, — сохранены часто даже тѣ самыя гласныя буквы, что въ оригиналѣ,—но читается такой переводъ не совсѣмъ гладко и мѣстами выходитъ страненъ до дикости. За то есть страница, гдѣ переводъ возвышается до настоящей поэзіи—напримѣръ, въ разсказѣ Эльзы:

«Помню, какъ я молилась,
Тяжко скорбя душой,
И день и ночь томилась,
Одна съ моей тоской и т. д.»

или въ разсказѣ Лоэнгрина:

«Въ чужой странѣ, за синими морями,
Высится замокъ, грозный Монсальватъ и т. д.»

Нѣтъ ничего легче, какъ добиться перевода болѣе гладкаго въ отношеніи стиха, но акценты музыкальные будутъ нарушены, не совпадутъ со словомъ, или со смысломъ, и результатъ перевода будетъ совсѣмъ иной. Поглумиться надъ странностью этого русскаго текста не то въ стихахъ, не то въ прозѣ, охотниковъ найдется не мало. Оцѣнить дѣльное самоотверженіе переводчика способны весьма не многіе.

Объ исполненіи не распространяюсь, но долженъ высказать одну предварительную замѣтку. Читатели видѣли, что я благоговѣю передъ «Фрейшюцомъ» Вебера, между тѣмъ когда у насъ даютъ «Волшебнаго стрѣлка» на Маріинской сценѣ я бываю рѣдко, потому что... страдаю отъ равнодушія публики и оттого, что это равнодушіе весьма-законно при такихъ условіяхъ исполненія, гдѣ, кромѣ оркестра (и то не совсѣмъ) и г-жи Соловьевой въ роли Агаты (и то не совсѣмъ), все—страшно далеко отъ моего идеала въ осуществленіи этой оперы. Я не виню тутъ никого, чувствуя, что виноватъ всѣхъ болѣе Веберъ, зачѣмъ онъ такую нѣмецкую оперу написалъ, что она и у итальянцевъ, и у русскихъ, и у французовъ, т. е. на всякой чужой для нея почвѣ теряетъ больше половины своихъ красотъ, своего очарованія! Я убѣжденъ, что и оперы Глинки (особенно «Жизнь за Царя») въ переводѣ «на нѣмецкій» (да можетъ быть и на чешскій) играютъ такую-же—на мой взглядъ—несчастную роль.

Такъ и съ «Лоэнгриномъ». Это продуктъ германской музы, которому русская сцена и русская рѣчь — рѣшительно чужія. То, что поярче, да погрубѣе—напримѣръ — воинственный элементъ—хоры процессій и т. д. осуществляется и у насъ очень исправно. Всѣ же тонкіе оттѣнки нѣмецкаго поэтическаго чувства, нѣмецкой кротости и сантиментальности, нѣмецкой величавости и серьезности — утратились. Въ сценахъ любви я не нашелъ того обаянія, которымъ волновался, когда слушалъ оперу на германскихъ сценахъ.

Германскіе полу-туманные образы получили у насъ грубовато-трезвые, прозаическіе контуры и общее поэтическое впечатлѣніе улетучилось. Это—вообще. Въ частностяхъ же много хорошаго. Г. Никольскій ни игрою, ни фигурою отнюдь не ангело-подобный рыцарь лебедя, но голосомъ творитъ чудеса, поетъ всю партію прелестно, безъ малѣйшаго усилія; самъ говоритъ, что ни одна изъ его ролей не приходилась ему такъ ловко по голосу. Вотъ живое доказательство, что Вагнеръ умѣетъ писать для голосовъ, когда создаетъ роль пѣвучую. Точно также и роль Эльзы не утомляетъ г-жу Платонову. Наша примадонна именно этой ролью могла доказать, что и сильно-патетическія партіи ей по-плечу. Музыкальность ея фразировки и вполнѣ артистическая игра выступила здѣсь въ яркомъ свѣтѣ. Партіи мрачной четы, Тельрамунда и Ортруды не благодарны, какъ не особенно эффектныя и тяжелыя для голосовъ и по капризной регистровкѣ (большею частью чрезвычайно-высокой) и по несравненно-напряженной декламаціи. Г. Кондратьевъ и г-жа Леонова съ честью исполняютъ свое дѣло и въ вокальномъ, и въ сценическомъ отношеніяхъ.

Энергія ихъ мѣстами доходитъ до выразительной типичности. Могучій басъ г. Васильева 1-го прелестенъ въ молитвѣ 1-го акта, но въ цѣломъ своей небольшой и въ представительной роли нашъ артистъ не удовлетворителенъ. Для олицетворенія «Саксонскаго короля изъ X вѣка» ему не достаетъ спокойнаго величія въ каждомъ звукѣ, въ каждомъ движеніи, не достаетъ и монументально-живописной гримировки. Небольшую, но отвѣтственную партію глашатая весьма отчетливо выполняетъ г. Соболевъ. Его свѣжій баритонъ и четкая фразировка были бы замѣтны на любой европейской сценѣ, гдѣ вообще рѣдко приходится слышать, что нибудь порядочное во второстепенныхъ роляхъ. Хоры поютъ почти безукоризненно, что въ такой трудной музыкѣ не бездѣлица *). Оркестръ подъ талантливымъ и опытнымъ дирижерствомъ К. Н. Лядова идетъ превосходно. Капельмейстера каждый разъ вызываютъ.

Поставлена опера—отлично хорошо. Съ археологической стороны у насъ много вышло даже лучше и вѣрнѣе, чѣмъ на нѣмецкихъ сценахъ (кромѣ сцены Мюнхена, гдѣ уже все въ отношеніи Вагнеровыхъ оперъ доведено до совершенства); костюмы весьма живописны. Изъ декорацій вообще очень хорошихъ особенно замѣчательна вторая (мрачный кремль Антверпенскій). Утренній разсвѣтъ прелестенъ естественностью. Но пріѣздъ и отъѣздъ Лоэнгрина на нѣмецкихъ сценахъ выходитъ гораздо лучше. Общая картинность въ разные моменты расписаны отчетливо, чего прежде у насъ почти не случалось.

Успѣхъ оперы былъ дѣломъ рѣшеннымъ съ перваго представленія.

Тогда какъ въ «столицѣ цивилизованнаго свѣта» и до сихъ поръ страшно вооружены противъ Вагнера, у насъ онъ сразу одержалъ полную побѣду, да и опозиціи никакой не встрѣтилъ. Фактъ замѣчательный въ лѣтописяхъ славянскаго искусства и фактъ съ большимъ значеніемъ для судебъ музыкальной драмы на Руси.

Если же поближе присмотрѣться къ этому успѣху, то окажется результатомъ сильно возбужденнаго любопытства и большаго уваженія къ Вагнерову имени. Жаркаго энтузіазма не найдемъ, да онъ и не въ порядкѣ вещей. Наша публика прежде всего ищетъ въ оперѣ прямой, открытой мелодичности (de la melodie franche); по условіямъ Вагнеровскаго стиля такой мелодичности въ этой оперѣ не можетъ быть много. Вагнеръ даетъ перевѣсъ оркестровкѣ передъ голосами, а наша публика любитъ пѣніе, къ оркестровымъ сочетаніямъ еще довольно равнодушна, а въ чисто симфонической музыкѣ прямо скучаетъ (концерты Берліоза). — Наконецъ, и это главное, мы видѣли, что вся поэзія вымысла сценическаго исполненія въ «Лоэгринѣ» чистокровно германская. У насъ, притомъ именно теперь, нѣтъ въ публикѣ ни малѣйшей симпатіи къ міру нѣмецкихъ средне-вѣковыхъ легендъ. Намъ подавай свое родное, а нѣмецкая поэзія намъ чужая. Эти рыцари туманнаго, эти таинства религіозныхъ братствъ, эти угнетенныя невинности со своими любовными мечтаніями, эти

*) На одной изъ репетицій присутствовали нѣмецкіе пѣвцы (Liedertafel) и не нахвалились пѣніемъ русскихъ хористовъ.

поединки и турниры, всему тому было время и въ нашей литературѣ, и во вкусахъ нашей публики. Но время это давно прошло. Ему уже лѣтъ пятьдесятъ слишкомъ. Это была эпоха Жуковскаго съ его балладами изъ Шиллера и Уланда *).

Пускай бы теперь на русской драматической сценѣ поставили хоть «Орлеанскую Дѣву» Шиллера въ переводѣ Жуковскаго; могла ли бы имѣть успѣхъ эта попытка? Представимъ себѣ тоже геніальнѣйшую музыку, напримѣръ, на сюжетъ «Ундины» Ламотъ-Фуке и Жуковскаго. И такая опера не пришлась бы въ наше время по вкусу публики. Сантиментальность чувства, метафизика въ любви безмѣрно далеки отъ нынѣшняго настроенія русскихъ посѣтителей театра. Самая ранняя изъ оперъ Вагнера «Ріэндзи, послѣдній римскій трибунъ», при всей своей пошловатости зажгла бы въ нашей публикѣ жаркій энтузіазмъ, потому что создана горячо, симпатично, несравненно больше сердцемъ, чѣмъ головою. Вагнеръ въ то время пылкій юноша, въ эпоху созданія «Лоэнгрина» былъ уже зрѣлѣе и изъ области исторически-революціонныхъ коллизій (отдавъ имъ дань на дрезденскихъ барикадахъ) вслѣдствіе ссылки, перешелъ въ сферу метафизическихъ мечтаній, — сферу, конечно, болѣе прохладную.

Изъ кипучаго, протестующаго Шиллера «Разбойниковъ» и «Kabale und Liebe» вышелъ со временемъ спокойно-созерцательный драматургъ, авторъ «Валленштейна» и «В. Телля».

Такъ было и съ Вагнеромъ. Эстетическаго, художественнаго достоинства въ «Ріэндзи» такъ мало, какъ въ Шиллеровыхъ «Разбойникахъ»; но вся германская нація и до сихъ поръ несравненно больше любитъ «Разбойниковъ», нежели «Валленштейна» и гораздо искреннѣе восхищается «Ріэндзи», чѣмъ «Лоэнгриномъ». Публика вездѣ—публика; масса вездѣ—масса.

Для искусства «Лоэнгринъ» въ тысячи разъ важнѣе, чѣмъ «Ріэндзи», но много ли людей и въ Германіи серьезно заботяться объ искусствѣ.

Въ этомъ случаѣ даже и почвенность произведенія идетъ мало въ разсчетъ. Въ «Ріэндзи» дѣйствіе въ Римѣ, дѣйствуютъ революціонеры-итальянцы, а приходятъ въ восторгъ—нѣмцы. Въ «Тангейзерѣ» и «Лоэнгринѣ» все на почвѣ германской, но самая метафизичность этой поэзіи и ея музыкальнаго воплощенія до пылкости энтузіазма даже нѣмецкихъ слушателей не допускаетъ. Для русской публики весьма важно звено симпатіи одно, которое остается при отсутствіи другихъ,—здѣсь не существуетъ, такъ что на большую продолжительность успѣха разсчитывать трудно. Впрочемъ въ этомъ сезонѣ успѣхъ будетъ непрерывенъ.

Въ газетахъ нашихъ, гдѣ музыкальные приговоры въ общемъ (кромѣ

*) Между стихотвореніями Жуковскаго есть одно: «Адельстанъ», гдѣ основой именно средневѣковое сказаніе о таинственномъ рыцарѣ, котораго по Рейну примчалъ въ челнокѣ лебедь. И рыцарь тоже беретъ себѣ въ супруги красавицу замка, куда прибылъ. Но развязка совсѣмъ другая.

одного хроникера, о которыхъ ниже) все-таки представляютъ мнѣнія публики, раздаются то восторженныя, то нѣсколько умѣренные похвалы Вагнеру и его «Лоэнгрину» — это и есть «status quo» вопроса. Въ Германіи столько исписано бумаги по этому предмету, что русскому фельетонисту стоитъ только не полѣниться, онъ шутя наберетъ себѣ матерьялу на цѣлыя брошюрки (что и сдѣлалъ г. Фамицинъ,—сдѣлалъ, впрочемъ, хотя безъ таланта, дѣло довольно-путное, такъ какъ выразилъ безмѣрное уваженіе къ дѣятельности Вагнера и привелъ много собственныхъ словъ великаго художника).

Г. Ростиславъ принадлежитъ къ умѣреннымъ хвалителямъ Вагнера и иногда рѣшается даже давать ему кое-какіе «совѣты». Впрочемъ въ этомъ случаѣ вполнѣ честно и по искреннему убѣжденію. Къ этой же умѣренной, въ сущности справедливой, партіи принадлежитъ и музыкальный рецензентъ «Сына Отечества».

Опозиція «Лоэнгрину явилась, какъ и ожидать слѣдовало, въ одномъ только, и притомъ передовомъ (!) органѣ, въ «Спб. Вѣдомостяхъ», въ «музыкальныхъ замѣткахъ» г. ***, который именно безпрестанно твердилъ, что дирекція не должна ставить Вагнеровы оперы. Теперь и онъ высказываетъ свою благодарность дирекціи театровъ за возможность убѣдить ее на дѣлѣ до какой степени Вагнеръ бездаренъ (подлинное слово) и прибавляетъ, что къ Вагнеру вовсе не слѣдуетъ относиться съ сарказмомъ, а напротивъ съ глубокимъ сожалѣніемъ, какъ къ музыкальному Тредьяковскому (все это въ № 278 «Спб. Вѣдом.»).

Въ этомъ «Тредьяковскомъ» тотъ же г. ***, въ томъ же фельетонѣ, находитъ однако нѣкоторый штрихъ чисто Бетховенскій и находитъ также въ оркестровкѣ Тредьяковскаго великое мастерство и эффекты совершенно оригинальные. Между тѣмъ прелюдію (Vorspiel) называетъ грубѣйшею музыкою. Какъ бы ни была «оригинальна» оркестровка Вагнера, все же въ ней, навѣрное, меньше оригинальности, нежели въ приговорѣ объ немъ, высказанномъ г. ***. Такіе приговоры (обвиненіе Бетховена въ незнаніи гармоніи,—Микель Анджело въ неправильномъ рисункѣ,—все это бывало) и въ коментаріяхъ не нуждаются.

Это лай шавокъ, который неминуемо раздается при высокомъ шумномъ поѣздѣ, пока неугомонныхъ собаченокъ не изгоняютъ метлами подъ ворота, или пока онѣ сами не охрипнутъ со злости.

Случается слышать отзывы, что опера «Лоэнгринъ» скучна. Въ этомъ есть и правда; но скажите откровенно, какая же изъ большихъ, серьезныхъ, т. е. не комическихъ оперъ, весела? «Русалка» Даргомыжскаго, или «Русланъ» Глинки?

Кто хочетъ позабавиться чтеніемъ, напримѣръ, тотъ возьметъ веселенькій романъ Поль-де-Кока или Дюма, а ужъ, конечно, не Вальтеръ-Скота.

Кто хочетъ повеселиться въ театрѣ, тотъ пойдетъ смотрѣть «Прекрасную Елену», а не Шиллерову трагедію и не «Лоэнгрина». Публика бываетъ разная и вкусы разные. Аксіома слишкомъ извѣстная.



Alexandre Dargomyjsky.

Notice nécrologique *).

La Russie n'est pas encore riche en compositeurs. La mort d'un auteur de musique, hautement estimé et remarquable, comme l'était le défunt, est une perte très sensible et très douloureuse pour notre art.

Ayant connu Dargomyjsky personnellement depuis une vingtaine d'années, ayant suivi pas à pas toute sa carrière artistique, ayant donné dans le temps et bien avant tous les autres une appréciation détaillée de son principal ouvrage (la Roussalka), je me sens appelé à plus d'un titre à parler dans les colonnes de ce journal d'une individualité qui a sa place d'honneur dans les fastes de la musique russe.

Alexandre Sergueïévitch Dargomyjsky était né de parents nobles, dans leur terre seigneuriale du gouvernement de Smolensk, au mois de février 1813. **)

*) «Journal de St.-Pétersbourg», 1869, № 9.

**) A l'heure de sa mort (le 5 (17) janvier 1869) il était donc âgé de 56 ans, moins quelques jours.—Je prie mes lecteurs d'observer que tous les faits biographiques que je cite ici sont d'une authenticité incontestable, parce qu'ils forment le contenu d'un *mémoire autographe* que Dargomyjsky lui-même m'a prêté personnellement et qu'avec sa permission j'ai publié dans une feuille spéciale russe, en 1867.

Александръ Сергѣевичъ Даргомыжскій *).

Некрологъ.

(Переводъ съ французскаго).

Россія еще не особенно богата композиторами, поэтому смерть такого высокопочитаемаго и замѣчательнаго, какимъ былъ покойный,—очень тяжкая и очень чувствительная потеря.

Будучи лѣтъ 20 лично знакомъ съ А. С. Даргомыжскимъ, слѣдя шагъ за шагомъ за его артистической карьерой, давая въ свое время и раньше другихъ подробные отчеты о его капитальнѣйшемъ произведеніи «Русалка», я чувствую себя нравственно обязаннымъ на столбцахъ этого журнала отдать должную дань индивидуальности, занимающей столь почетное мѣсто въ исторіи нашей русской музыки.

А. С. Даргомыжскій происходитъ изъ дворянской семьи; онъ родился въ Смоленской губерніи въ февралѣ мѣсяцѣ, въ 1813 году **). Съ 1817 года онъ

*) «Journal de St.-Pétersbourg», № 9, 1869 г.

**) Въ день смерти его 5-го января этого года, ему минуло 56 лѣтъ, безъ нѣсколькихъ дней. Прошу замѣтить, что всѣ біографическія данныя, на которыя я ссылаюсь, основаны на достовѣрныхъ свѣдѣніяхъ, почерпнутыхъ у Даргомыжскаго изъ его автобіографіи, напечатанной, съ его разрѣшенія, въ одномъ спеціальномъ органѣ въ 1867 году.

Depuis 1817 il reçut à Pétersbourg son éducation à demi-française, à la maison, suivant la mode du temps, et dès son enfance il montra de grandes dispositions pour la musique, très cultivée dans sa famille. Guidé par différents artistes de quelque renom, entre autres par Schoberlechner, élève du célèbre Hummel, il devint bientôt un pianiste et un violoniste, que l'on distinguait parmi les musiciens amateurs d'alors.

A l'âge de dix-sept à dix-huit ans il s'essaya déjà dans la composition, ayant écrit quelques morceaux «concertants» pour le piano et le violon et quelques romances, qui ont acquis de la réputation.

En 1833 Dargomyjsky fit la connaissance personnelle de notre célèbre compositeur Michel Glinka, dont il était le cadet de 10 ans. Cette différence d'âge n'empêcha pas les deux artistes de nouer une amitié qui dura un quart de siècle, c'est à dire jusqu'à la mort de Glinka (en 1857).

En 1834 Glinka n'était connu encore que comme auteur de romances (genre dont la vogue commençait alors), mais il faisait déjà les premiers éssais d'exécution (avec l'orchestre du prince Joussoupow) de son opéra «La vie pour le Tsar»—à demi-achevé.

L'exemple de son émule féconda le talent de Dargomyjsky et lui donna l'élan nécessaire pour des études de son art, plus fortes et plus sévères.

Après quelques éssais d'instrumentation qui réussirent, Dargomyjsky se mit bravement à composer un grand opéra. Influencé par le goût de l'époque

---

пользовался въ Петербургѣ домашнимъ воспитаніемъ, какъ это водилось въ тѣ времена; съ ранняго дѣтства онъ выказалъ громадныя способности къ музыкѣ, которыя весьма тщательно культивировались въ его семьѣ. Руководимый въ своихъ муз. занятіяхъ различными не безъизвѣстными артистами, между прочими ученикомъ Гуммеля—Шоберлехнеромъ, онъ вскорѣ сдѣлался піанистомъ и скрипачемъ, весьма замѣтнымъ между современниками его—любителями музыкантами.

Въ 17—18 лѣтъ онъ пробовалъ свои силы на композиторскомъ поприщѣ и написалъ нѣсколько концертныхъ піэсокъ для фортепіано и скрипки, также—романсы, пріобрѣвшихъ нѣкоторую извѣстность Въ 1833 Даргомыжскій лично познакомился съ нашимъ знаменитымъ композиторомъ М. И. Глинкою, который былъ 10-ю годами старше него. Разность въ годахъ не помѣшала этимъ двумъ артистамъ тѣсно сдружиться и дружба ихъ длилась цѣлую четверть столѣтія, т. е. до самой смерти Глинки (1857).

До 1834 года Глинку знали болѣе какъ автора романсовъ (этотъ жанръ только что входилъ въ моду), но онъ уже пробовалъ въ оркестрѣ князя Юсупова отрывки изъ новой своей оперы «Жизнь за Царя», на половину уже оконченной. Примѣръ великаго соперника плодотворно подѣйствовалъ на талантъ Даргомыжскаго и далъ должный толчекъ для болѣе усиленныхъ и серьезныхъ занятій по своему искусству.

Попробовавъ свои силы на весьма удачныхъ инструментальныхъ произведеніяхъ, Даргомыжскій смѣло принялся за большую оперу. Подчиняясь вкусамъ своего времени и полу-французскому воспитанію, онъ ударился въ

et par son éducation à demi-française, il voulut imiter Meyerbeer et Halévy et choisit le sujet de *Lucrèce Borgia* de V. Hugo (la partition de Donizetti sur ce sujet, quoique déjà composée en 1833, n'avait alors aucune célébrité puisqu'elle fit fiasco à Milan et ne se releva qu'à Paris, beaucoup plus tard en 1840). Dargomyjsky (comme cela lui arriva quelquefois) s'était trompé dans le choix du sujet qui par son caractère de passion violente n'était guère approprié à la nature du talent du jeune artiste. Quelques morceaux étaient déjà terminés quand le fameux poëte russe Joukovsky dissuada notre compositeur de travailler et pure perte sur un sujet ingrat et impossible alors pour la Russie. Ne quittant pas le terrain romantique français, Dargomyjsky prit cette fois pour son sujet de début une autre oeuvre de V. Hugo: *Notre Dame de Paris*, trouvant pour son bonheur (ou pour son malheur plutôt) un «libretto» tout fait par Hugo lui même pour M-lle Louise Bertin. Jeune qu'il était, le compositeur russe se mit à travailler avec fureur sur le texte français, qui ne rappelle que de bien loin le magnifique roman. Le choix n'était pas des plus heureux, cette fois non plus. En 1839, un grand-opéra avec beaucoup de choeurs et de ballets, fut achevé. Après que le poème eut été traduit (!) en russe, la partition fut offerte à l'administration des théâtres impériaux. Mais malgré toutes les bonnes recommandations des musiciens en vogue, malgré les vives instances faites en faveur de Dargomyjsky par des personnes influentes, son ouvrage ne fut pas accepté et resta dans le porte-feuille de l'auteur pendant huit ans.

направленіе Мейербера и Галеви, поэтому остановился на драмѣ «Лукреція Борджія» В. Гюго (хотя Доницетти уже почти написалъ свою оперу на этотъ сюжетъ (1833), но она не пользовалась особенной извѣстностью, потерпѣвъ фіаско въ Миланѣ и только Парижъ, въ 1840 году, поднялъ ея значеніе). Даргомыжскій (какъ это съ нимъ часто случалось) ошибся въ выборѣ либретто, совершенно не подходящаго къ свойству таланта молодого артиста, чуждаго страстнымъ порывамъ, характеризующимъ исключительно драмы В. Гюго. Уже нѣсколько номеровъ были закончены юнымъ композиторомъ, когда нашъ маститый русскій поэтъ—Жуковскій отговорилъ его продолжать работать надъ неблагодарнымъ сюжетомъ и тогда еще недозволеннымъ въ Россіи. Не покидая почвы французскаго романтизма, Даргомыжскій для своего дебюта позаимствовалъ сюжетъ снова у В. Гюго, воспользовавшись текстомъ *Nôtre Dame de Paris*, составленнымъ на его счастье (или скорѣе несчастье) самимъ авторомъ для Г-жи Луизы Бертэнъ. Со всѣмъ жаромъ пылкой молодости накинулся Даргомыжскій на французскій текстъ, ни мало не напоминающій великолѣпный романъ. И въ этотъ разъ выборъ былъ сдѣланъ не особенно удачно. Въ 1839 году была окончена большая опера со множествомъ хоровъ и балетовъ. Переведши либретто на русскій языкъ (!), авторъ представилъ оперу Императорской Дирекціи на разсмотрѣніе. Не смотря на благопріятные отзывы извѣстнѣйшихъ музыкантовъ, не взирая на ходатайство весьма вліятельныхъ особъ, трудъ Даргомыжскаго не былъ принятъ и остался въ портфели у автора цѣлыхъ восемь лѣтъ.

Первыя неудачи, продолжительные годы ожиданія до перваго дебюта,

Ce premier échec, ces longues années d'une attente pénible avant le premier début, dans un âge où le talent vit d'une activité fébrile, découragèrent le jeune musicien et empoisonnerent pour longtemps sa carrière artistique.

En 1844—1845 il fit un voyage en Allemagne, en Belgique et en France, où il acquit l'amitié et l'estime d'Auber, de Meyerbeer, de Halévy et de Fétis Sans s'être fait entendre dans des concerts publics, sans être parvenu à faire jouer son *Esméralda* sur aucune scène, Dargomyjsky fit l'essai de ses oeuvres devant des cercles de connaisseurs à Bruxelles, à Paris et à Vienne, ce qui ne passa pas tout à fait inaperçu dans les feuilles musicales du temps. Cette recommandation étrangère ne manqua pas son effet sur les administrateurs indigènes.

A son retour en Russie, Dargomyjsky eut enfin l'extrême satisfaction d'obtenir que l'on reproduisit son *Esmeralda* sur la scène de Moscou.

L'opéra fut donné le 5 décembre 1847 — hélas! — avec un succès bien douteux.

Mais—tel quel—ce succès semblait à Dargomyjsky un rayon de gloire—le tout premier rayon d'une influence inappréciable pour un débutant.

C'est alors que notre artiste se mit à terminer une autre oeuvre, qu'il avait commencée pendant ses années d'attente—un «opéra-ballet anacréontique» sur un dithyrambe de notre grand poète Pouschkine *«Le triomphe de Bacchus»*.

Cet ouvrage—absolument dénué d'intérêt scénique et demandant de très

---

въ такіе годы, когда талантъ требуетъ особенно лихорадочной дѣятельности, обезкуражили молодого музыканта и отравили на долго его артистическую карьеру. Отъ 1844—1845 года онъ путешествовалъ по Германіи, былъ въ Бельгіи и во Франціи, гдѣ онъ пользовался дружбой и пріобрѣлъ уваженіе такихъ лицъ, какъ Галеви Оберъ, Мейерберъ и Фетисъ. Не добившись публичнаго исполненія всей «Эсмеральды» ни въ концертахъ, ни на сценѣ, Даргомыжскій пытался ознакомить ею отдѣльные кружки знатоковъ въ Брюсселѣ, Парижѣ и Вѣнѣ—о чемъ оповѣщали органы печати того времени, не безъизвѣстные и въ нашемъ отечествѣ, что безусловно имѣло вліяніе на благопріятный поворотъ судьбы Александра Сергѣевича.

По своему возвращенію въ Россію, онъ добился наконецъ постановки оперы «Эсмеральды» на московской сценѣ. Она прошла 5 декабря 1847 года и увы!—съ весьма сомнительнымъ успѣхомъ. Но—какъ бы то ни было—этотъ успѣхъ казался Даргомыжскому первымъ проблескомъ будущей славы: то была первая оцѣнка, неотразимо повліявшая на дебютанта. Теперь нашъ артистъ взялся окончить другое произведеніе, начатое во время тяжкихъ годовъ испытанія—это было: опера-балетъ анакреонтическаго характера, сочиненный—на диѳирамбъ нашего великаго Пушкина «Побѣда Вакха»,—произведеніе лишонное сценическаго интереса и требующаго большихъ затратъ на постановку. Оно не было принято дирекціей. Еще неудача въ выборѣ текста! Опера «Эсмеральда», исполненная, наконецъ, въ Александринскомъ театрѣ, въ 1851 году, не имѣла особеннаго успѣха.

Разочарованный этими театральными неудачами, приписывая ихъ недо-

grands frais de mise en scène—ne fut pas reçu par l'administration des théâtres. Encore un choix de sujet manqué.

L'opéra *Esmeralda*, donné enfin à Pétersbourg, au théâtre d'Alexandra, en 1851, n'obtint que fort peu de succès.

Aigri par ces débuts peu heureux sur la scène lyrique et attribuant son insuccès à la malveillance de l'administration, qui ne soignait pas assez l'exécution et la mise en scène, Dargomyjsky se rejeta avec d'autant plus de zèle sur le terrain qu'il ne cessait jamais de cultiver avec ferveur—celui de la *musique vocale de salon.* Il fit alors une grande quantité de romances et d'autres chants à deux, à trois et à quatre voix, compositions qui furent très en vogue parmi les mélomanes chantants de Pétersbourg.

En relation avec tout ce qui était tant soit peu remarquable dans cette ville en fait de chanteurs et de chanteuses, Dargomyjsky faisait un assez grand bien à l'art en guidant tous ces amateurs et artistes par ses précieux conseils et acquérait en même temps lui-même la connaissance pratique de toutes les ressources les plus raffinées de l'art vocal—avantage inappréciable pour un compositeur dramatique.

Dargomyjsky a voué sa vie au culte de l'art et tous les insuccès antérieurs étaient incapables de lui faire abandonner l'idée de travailler pour la scène.

Entrainé par un délicieux poème dramatique de son auteur favori, Pouschkine—«Roussalka» (fille des eaux, ondine, naïade), il commença à former le

---

брожелательству администраціи, не достаточно радѣющей объ исполненіи и постановкѣ піесъ—Даргомыжскій накинулся съ небывалой энергіей на другое поприщѣ, ему особенно дорогое—на сочиненіе *вокальной музыки для салоновъ.*

Онъ создалъ громадное количество романсовъ и пѣсней на два, три и четыре голоса; эти произведенія стали очень популярны между поющими меломанами Петербурга. Поддерживая сношеніе со всѣми мало-мальски выдающимися пѣвцами и пѣвицами столицы, Даргомыжскій оказалъ значительную услугу музыкальному міру, снабжая многочисленныхъ любителей и артистовъ своими совѣтами, а тѣмъ временемъ самъ черпалъ практическія свѣдѣнія изъ живаго общенія съ представителями вокальнаго искусства (неоцѣнимое пріобрѣтеніе для драматическаго композиторства). Даргомыжскій посвятилъ свою жизнь искусству и никакія внутреннія сомнѣнія и внѣшнія неудачи не въ силахъ были заставить его измѣнить его мечтѣ—работать для сцены.

Увлеченный очаровательной драматической поэмой своего излюбленнаго поэта, Пушкина—«Русалка» (обитательница водъ, Ундина, Наяда), онъ задумался надъ сценаріумомъ и сталъ заготовлять эскизы для большой оперы на этотъ богатый сюжетъ и наконецъ выборъ его палъ на удачное либретто. Эта работа—капитальный трудъ автора сначала былъ предпринятъ безъ всякой опредѣленной цѣли, единственно изъ потребности «*создавать*», потребность—не дававшая покоя нашему артисту.

Въ 1853 году нѣсколько друзей композитора организовали любительскій концертъ съ благотворительной цѣлью. Въ числѣ исполняемыхъ піэсъ (почти всѣ принадлежали перу А. С.) всего болѣе успѣха пало на долю отрывковъ изъ

slan et à recueillir des esquisses pour un grand-opéra sur ce sujet,—riche et parfaitement bien choisi cette fois.

Ce travail—l'oeuvre capitale de l'auteur fut projeté dans le commencement sans aucun but déterminé, uniquement pour le besoin de produire qui ne laissait pas de repos à notre artiste.

En 1853 quelques amis du compositeur organisèrent un grand concert d'amateurs au profit d'une société de bienfaisance. Parmi les morceaux du programme (presque tous de la composition de Dargomyjsky) le plus grand succès fut obtenu par les fragments de l'opéra la *Roussalka.*

Enflammé par ce succès inattendu, l'auteur acheva son oeuvre en 1855 et au mois de mai 1856 l'opéra fut donné à Pétersbourg au théâtre du Cirque (théâtre Marie d'aujourd'hui).

Malgré la médiocrité des intérprêtes (excepté un seul artiste hors ligne, le basse Petrow), *la Roussalka* obtint d'emblée un succès d'estime fort marqué. La presse russe parla de cette oeuvre comme d'une grande acquisition pour notre répertoire à côté des deux opéras de Glinka.

En 1858 *la Roussalka* fut montée à Moscou pour le bénéfice d'une excellente chanteuse d'alors, Séménowa.

En 1859 on fit à Pétersbourg une reprise peu réussie de la *Esmeralda.*

Après la *Roussalka* Dargomyjsky avait l'idée de composer un opéra féerique russe dans le style comique, mais degoûté par la tiédeur du public envers

---

оперы *Русалка.* Воодушевленный этимъ неожиданнымъ успѣхомъ, авторъ окончилъ свое произведеніе въ 1855 году и въ маѣ 1856—оперу поставили въ Петербургѣ въ театрѣ-циркѣ (Маріинскій театръ).

Не смотря на посредственность исполнителей (за исключеніемъ несравнимаго баса, артиста Петрова), *Русалка* сразу завоевала себѣ весьма замѣтный успѣхъ. Русская пресса заговорила о ней, какъ о крупномъ пріобрѣтеніи для нашего репертуара рядомъ съ Глинкинскими операми.

Въ 1858 году *Русалку* дали въ Москвѣ, въ бенефисъ Семеновой, прекрасной пѣвицы, тогдашней знаменитости.

Въ 1859 были сдѣланы тщетныя попытки возобновить «Эсмеральду». Послѣ *Русалки* Даргомыжскому пришла мысль сочинить русскую волшебную оперу въ комическомъ духѣ; но онъ остылъ къ сценѣ вслѣдствіе равнодушія, преслѣдующаго автора на театральныхъ подмосткахъ, поэтому онъ посвятилъ себя оркестровымъ композиціямъ (казачекъ, чухонская фантазія и пр.).

Въ 1866 г. возобновили въ Маріинскомъ театрѣ *Русалку.* На этотъ разъ она была исполнена потщательнѣе и передъ болѣе зрѣлой публикой, развившейся въ смыслѣ пониманія серьезнаго драматическаго стиля; опера прошла съ большимъ и очень заслуженнымъ успѣхомъ,—начиная только съ этого момента (очевидно весьма поздно) стала устанавливаться популярность Даргомыжскаго, какъ драматическаго композитора. Въ 1867 г. пытались въ Москвѣ поставить *Торжество Вакха,* но попытка не удалась. Въ послѣдніе годы жизни, не считая романсовъ, продолжавшихъ обогащать салоны отъ времени до времени, Даргомыжскій занялся—не взирая на плачевное состояніе здоровья—осущест-

ses oeuvres scéniques, il abandonna bientôt ses projets pour se livrer à des compositions pour l'orchestre seul (Danse cosaque,—Fantaisie finnoise, etc.).

En 1866 on reprit au tréâtre Marie la *Roussalka*. Exécuté cette fois plus consciencieusement et devant un public plus mûri dans la compréhension d'oeuvres dramatiques sérieuses, l'opéra obtint une grande vogue, très méritée—et c'est d'ici seulement (bien tard, on le voit) que commence pour Dargomyjsky la grande réputation de compositeur dramatique.

En 1867 on essaya de donner le *Triomphe de Bacchus* à Moscou, mais la tentative ne réussit guère.

Dans les derniers temps, sans compter des petites oeuvres de salon qu'il ne cessait de produire par intervalles, Dargomyjsky était fortement préoccupé — malgré l'état alarmant de sa santé — de la réalisation d'une idée hardie: celle de mettre en musique, sans changer un seul mot du texte, les quatre scènes de *Don-Juan* de Pouschkine, intitulées «Каменный гость» (le convive de pierre). Cette oeuvre promettait d'être plus remarquable que tout ce que l'auteur avait fait jusqu'alors, mais une maladie grave (un anévrisme) lui laissa à peine le temps de finir sa composition. L'oeuvre était achevée, mais non encore instrumentée, quand la mort enleva l'auteur.

Si à cette esquisse rapide de la vie de Dargomyjsky on ajoute que son caractère personnel était agrèable, doux, souple, absolument dépourvu d'énergie, que son ésprit, assez cultivé, mais auquel manquait le fond d'une éducation

---

вленіемъ очень смѣлаго замысла: онъ переложилъ на музыку четыре сцены изъ *Донъ-Жуана* (Каменный гость) Пушкина, не измѣняя въ текстѣ ни единаго слова. Этотъ трудъ обѣщалъ быть самымъ замѣчательнымъ изо всѣхъ произведеній Даргомыжскаго, но серьезная болѣзнь (аневризмъ) еле дозволила ему окончить его. Онъ всетаки успѣлъ дописать оперу, но оставилъ ее не оркестрованной. Если къ этому поверхностному обзору жизни Александра Сергѣевича добавить, что у него былъ характеръ пріятный, мягкій, податливый, но абсолютно лишенный энергіи; что умъ его достаточно просвѣщенный, хотя и безъ основательной, серьезной подготовки, блисталъ неподдѣльнымъ, ѣдкимъ юморомъ— можно будетъ до нѣкоторой степени себѣ представить, даже не ознакомившись близко съ его музыкой — каковъ его стиль и каковы его стремленія. Организмъ его былъ нѣжный, нервный, деликатный, впечатлительный до болѣзненности; развитіе его индивуальности было въ молодости не хорошо направлено, оно было лишено глубокихъ познаній и опредѣленныхъ стремленій. Широкія, сильныя, грандіозныя, строгія формы не входили въ область его умѣнія; массы его затрудняли; инструментовка немного шумная; малѣйшее злоупотребленіе эффектами претило ему; это былъ талантъ граціозный, нѣсколько женственный, на подобіе другого музыканта славянскаго происхожденія—Шопена, который въ концѣ концовъ, при всей геніальности это артистической натуры, всетаки Là ci darem la mano предпочиталъ Бетховенскимъ громамъ небеснымъ. Перечислимъ всѣ произведенія Даргомыжскаго: онъ оставилъ съ сотню романсовъ, три произведенія для театра и одно неоконченное; нѣсколько оркестровыхъ піесъ, неимѣющихъ особеннаго значенія. Въ области

sérieuse, était riche en saillies caustiques—on peut, sans connaître de près sa musique, se faire une certaine idée de son style et de ses aspirations. C'était une organisation tendre, nerveuse, délicate, impressionable au possible, maladive la plupart du temps: une individualité assez mal dirigée dans sa jeunesse, manquant d'instruction profonde et de tendances déterminées. Les formes larges, fortes, grandioses, sévères n'étaient pas de son ressort; les masses le gênaient; une instrumentation un peu bruyante, un effet à outrance lui faisaient horreur;—c'était un talent gracieux, mais efféminé, un peu apparenté à la nature d'un autre musicien de race slave, Frédéric Chopin, qui, lui aussi, tout grand artiste qu'il fût, préférait *Là ci darem la mano* à tous les tonnerres d'un Beethoven.

L'oeuvre de Dargomyjsky, prise dans son ensemble, contient d'un côté plus d'une centaines de pièces vocales de salon avec accompagnement de piano,—d'un autre: trois ouvrages pour la scène, plus un qui est resté non instrumenté, et quelques morceaux d'orchestre d'assez peu d'importance.

Dans la romance russe, genre très voisin du style des «Lieder» allemands de Schubert, Schumann et d'autres, Dargomyjsky rivalise avec Glinka, qui est le premier représentant de ce style en Russie. Quelques-unes des romances de Dargomyjsky sont vraiment délicieuses dans leur caractère tendre et gracieux. Dans d'autres, surtout dans celles de la dernière quinzaine d'années (comme le *Paladin*, le *Caporal*, les romances orientales, etc.), il surpasse son rival par une tendance plus décidée vers une plus grande vérité d'expression et une plus

---

русскаго романса, очень близкой къ нѣмецкимъ Lieder'амъ Шуберта, Шумана и пр., Даргомыжскій соперничаетъ съ Глинкой, первымъ представителемъ этого стиля въ Россіи. Нѣсколько романсовъ Д-го дѣйствительно прекрасны съ ихъ нѣжнымъ и граціознымъ характеромъ. Въ произведеніяхъ послѣднихъ 15 лѣтъ (Палладинъ, Капралъ, восточные романсы и пр.) онъ превосходитъ своего соперника опредѣленностью, правдивостью и большей выразительностью мѣстнаго колорита. Въ мельчайшихъ изгибахъ голосовыхъ средствъ, въ детальныхъ рисункахъ аккомпанимента онъ стремился къ истинной самобытности и достигъ ея. Тонкій и глубокій гармонистъ (какъ всѣ композиторы славянской рассы), всегда благородный въ мелодическомъ рисункѣ (хотя иногда очень дробленнымъ) онъ въ музыкальной декламаціи открылъ совершенно новый путь: эти безчисленные промежуточные оттѣнки между кантабилэ и речитативомъ, между *спѣтой* нотой и сказанной *говоркомъ* — это новшество окажетъ свое воздѣйствіе на оперную музыку и откроетъ въ этой области неизсякаемыя богатства.

Именно его речитативный стиль, несравненно гибче, разнообразнѣе, естественнѣе, нежели стереотипныя сухія формулы итальянцевъ, французовъ и даже нѣмцевъ—онъ-то и будетъ способствовать обширному развитію будущей русской драматической музыки. Но со стороны сценическаго искусства, существуютъ художественныя условія, въ соблюденіи которыхъ Даргомыжскій оказался не вполнѣ на высотѣ своей задачи, вслѣдствіе особенности своего таланта.

Ему не хватало во-первыхъ: счастливаго выбора сюжета (зависящаго въ

grande fidélité à la couleur locale. Dans les moindres inflexions de la voix, dans les détails des dessins d'accompagnement il cherche et *il trouve* une véritable originalité. Harmoniste fin et profond (comme le sont tous les musiciens de talent dans la race slave), mélodiste toujours noble et distingué, quoique diffus parfois, il ouvre à la diction musicale, à ces mille nuances intérmédiaires entre le cantabile et la déclamation, entre la note chantée et la note quasi-parlée, de nouveaux chemins à parcourir. Ces formes vont réagir à leur tour sur la musique d'opéra et lui donneront des nouvelles richesses inépuisables.

C'est dans ce style de récitatif, infiniment plus souple, plus varié et *plus naturel* que les formules stéréotypées et surannées du récitatif italien, français et même allemand, que réside en général le grand avenir de la future école de musique dramatique russe.

Mais pour un compositeur scènique il y a encore d'autres conditions de l'art que Dargomyjsky, par la constitution de son talent, ne pouvait pas remplir toutes.

Il y a: 1° l'heureux choix des sujets (ce qui dépend en grande partie du degré de la culture intellectuelle du musicien); 2° la richesse de la palette instrumentale (le coloris est un don qui ne s'acquiert pas); 3° la franchise d'inspiration et le savoir faire purement scènique, lequel, en musique, ne dédaigne nullement les grands coups de brosse du decorateur et — par contre — ne fait pas un trop grand cas des minuties de travail en filigrane. Chopin aurait toujours échoué dans un opéra. On ne crée pas une fresque *de la même manière*

большинствѣ случаяхъ отъ интеллектуальнаго развитія музыканта); во-вторыхъ—богатства инструментальной палитры (колоритнаго дара пріобрѣсть невозможно); въ третьихъ — искренняго вдохновенія и умѣнья примѣнить его къ сценѣ; не одаренъ онъ также былъ способностью писать большими декоративными мазками, а, напротивъ, его клонило къ щепетильной филигранной обработкѣ. Шопенъ непремѣнно потерпѣлъ-бы въ оперѣ фіаско. Наброски фресками иначе производятся, чѣмъ маленькіе миніатюрные рисуночки: берутъ другую кисть, накладываютъ краски особеннымъ, принаровленнымъ къ этому жанру, способомъ; руководствуются иными пріемами, придерживаются иной пропорціи.

Изъ созданныхъ Даргомыжскимъ сценическихъ произведеній «Эсмеральда» и «Торжество Вакха» не выдерживаютъ критики: ни внутреннія достоинства, ни внѣшняя эффектность не выкупаютъ недостатковъ текста и къ нимъ слѣдуетъ относиться, какъ къ ошибкамъ молодости композитора.

Оркестровыя фантазіи (казачекъ и пр.) слабыя подражанія Глинкинской знаменитой «Камаринской».

Что касается капитальнѣйшаго произведенія Даргомыжскаго—«Русалки» — то я первый считалъ долгомъ отвести ему почетнѣйшее мѣсто среди нашихъ отечественныхъ оперъ *). Всѣ дальнѣйшіе отзывы о немъ суть только копіи и парафразы съ моихъ тогдашнихъ статей.

*) «Муз. и Театр. Вѣстникъ», 1856 г.

qu'on peint une miniature; on prend un autre pinceau d'autres couleurs, d'autres proportions, d'autres procédés...

Parmi les productions scèniques de Dargomyjsky deux ouvrages: la *Esmeralda* et le *Triomphe de Bacchus* — faibles à l'extrême comme donnée, comme style et comme effet,—ne doivent compter que comme des *péchés de jeunesse* du compositeur.

Les fantaisies orchestrales (Danse cosaque, etc.), sont d'assez pâles imitations de la fameuse *Kamarinskaïa* de Glinka.

Quand à l'oeuvre capitale de Dargomyjsky—sa *Roussalka*—j'ai été tout le premier à signaler sa place hautement remarquable parmi nos opéras indigènes *). Toutes les appréciations ultérieures de cet ouvrage sont des copies ou des paraphrases de mes articles d'alors.

Le poëme de la *Roussalka* est bâti sur une donnée légendaire slave (dans le genre de la fameuse *Loreley* du Rhin) très favorable aux larges développements d'un drame musical; un canevas à demi-tragique, à demi-fantastique d'une grande richesse de situations et de détails.

C'est l'histoire d'une fille de meunier aux bords du Dnièpre, séduite par un prince et abandonnée plus tard par son amant, qui se marie à une personne de haute condition.

*) «Музыкальный и Театральный Вѣстникъ», 1856. Etude critique en 12 articles, très détaillés.

Поэма Русалки создана на славянскую легенду (подобіе знаменитой рейнской Лорелей), весьма благодарную для широкихъ замысловъ музыкальной драмы. Канва на половину трагическая, на половину — фантастическая; она блестяща по общей ситуаціи и богата мелкими деталями. Это—исторія молодой дѣвушки, дочери мельника, живущей на берегу Днѣпра; ее соблазнилъ князь, но покинулъ, чтобы вступить въ бракъ съ особой знатнаго рода. Несчастная покинутая—въ минуту отчаянья—бросается въ рѣку и тонетъ на глазахъ старика отца, не вынесшаго потрясающаго горя: онъ сходитъ съ ума. Потонувшая преобразовывается въ царицу подводнаго царства, становится первой днѣпровской русалкой и преслѣдуетъ князя угрызеніями совѣсти, проникая даже на свадебныя пиршества.

По истеченіи нѣкотораго времени, русалка посылаетъ свою дочь, дѣвочку лѣтъ 12-ти, къ князю, отцу ея, охотившемуся на берегахъ Днѣпра, чтобъ его заманить въ волны рѣки. Конца нѣтъ у Пушкина; опера же заканчивается сценой апоѳеоза, по образцу балетныхъ развязокъ.

Главное достоинство оперы Даргомыжскаго, опять таки, повторяемъ, заключается въ *стилѣ* (употребляя это слово въ широкомъ значеніи): въ правдивости выраженія большинства сценъ и — безъ исключенія—во всѣхъ речитативахъ, какъ въ серьезныхъ, такъ и въ комическихъ. (Комическая жилка пробивается у Д-го весьма счастливо и часто поражаетъ неподражаемымъ юморомъ). Комическія партіи, чрезвычайно удачныя, предназначены двумъ второстепеннымъ ролямъ. Есть большая сцена въ 3-мъ дѣйствіи, образцовая съ начала до конца и потрясающаго эффекта: это ночное свиданіе на берегу

La pauvre délaissée — dans un accès de son désespoir — se jette dans le fleuve et se noie aux yeux mêmes de son vieux père, qui, frappé par ce malheur, perd l'esprit.

Mais la noyée devient la reine du domaine aquatique, la première roussalka du Dnièpre et persécute le prince par des remords jusqu'au milieu de ses fêtes nuptiales.

Après un certain laps de temps la *Roussalka* envoie sa fille, une enfant de douze ans, vers son père, le prince, qui est à la chasse aux bords du fleuve— pour l'attirer dans les ondes.

La fin manque dans l'oeuvre de Pouschkine; elle est assez platement remplacée dans l'opéra par une scène d'apothéose, à l'instar d'un denoûment de ballet.

Le mérite principal de l'opéra de Dargomyjsky est encore le côté fort de son style en général: — la vérité d'expréssion dans la plupart des morceaux et—sans exception—dans tous les récitatifs tant sérieux que comiques. (La verve comique est très saillante et très heureuse chez Dargomyjsky dans plusieures de ses romances ou ariettes. Dans l'opéra la partie comique est confiée à deux rôles subalternes, d'un joli effet).

Il y a une grande scène au troisième acte irréprochable d'un bout à l'autre et d'un grand effet — c'est l'entrevue nocturne aux bords du Dnièpre entre le prince et le pauvre vieux en démence. C'est d'un dramatique saisissant et c'est fort beau comme musique. Il y a de plus quelques choeurs charmants, un grand duo très expressif au premier acte, des jolis airs de ballet à la fête nuptiale,

---

Днѣпра князя съ помѣшаннымъ мельникомъ. Поразительный драматизмъ выраженъ очень красивыми звуками; есть премиленькіе хоры, большой дуэтъ перваго дѣйствія, всецѣло захватывающій слушателя; хорошенькіе балеты на свадьбѣ; прелестная теноровая каватина князя при лунномъ освѣщеніи. Композиторъ—не колористъ по природѣ—не съумѣлъ воспользоваться всѣми фантастическими данными, которыя въ оперѣ играютъ первостепенную роль, да если еще прибавить Пушкинскую вдохновенную поэзію, то и вообразить себѣ нельзя, чтобы изъ этого сдѣлали Глинка или Веберъ. Какихъ бы чудесъ не натворили они съ ихъ волшебной палитрой? Хоры и танцы русалокъ—пятна въ оперѣ Даргомыжскаго.

Увертюра хорошо обработана, но безцвѣтна, какъ большая часть номеровъ партитуры. Въ общемъ—эта опера замѣчательна и не должна сходить съ репертуара, но причислить ее къ перворазряднымъ знаменитостямъ—невозможно. Это участь всѣхъ произведеній переходныхъ эпохъ, смѣшенныхъ стилей и тѣмъ болѣе, если онѣ созданы не смѣлой рукой, не съ захватывающей силой. Рядомъ съ геніальнымъ творцомъ «Жизни за Царя» и «Руслана», положившимъ основу русской драматической музыки—Даргомыжскій можетъ занять лишь второстепенное мѣсто. Это талантъ подражательный, это спутникъ, померкшій въ свѣтящемся ореолѣ своей планеты. Соотношеніе приблизительно такое-же между Глукомъ и Мегюлемъ, или напр. между Веберомъ и Маршнеромъ (хотя ни въ Мегюлѣ, ни въ Маршнерѣ нельзя не признать нѣкоторой оригинальности), между Россини и Доницетти, между Мейерберомъ и Галеви

une très jolie cavatine de ténor au clair de lune. Mais le compositeur, peu coloriste de sa nature, n'a pas su tirer tout le parti possible de l'élément fantastique qui, jouant dans le sujet un rôle de première importance, secondé par une poésie admirable, se prêterait merveilleusement à la palette et à l'inspiration d'un Weber ou d'un Glinka. Le choeur et les danses des filles des eaux sont chez Dargomyjsky les taches de son opéra.

L'ouverture est dans un style travaillé mais terne comme la majeure partie de la partition. Somme toute, cet opéra est une oeuvre remarquable, qui ne doit pas quitter notre répertoire, mais c'est un opéra qui n'est pas appelé à une grande célébrité durable. Il en est ainsi de toute oeuvre de transition — d'un style mêlé et manquant d'allure franche et entraînante.

Vis à vis du génie qui, en créant la *Vie pour le Tsar* et *Rousslane et Lioudmilla* posa les assises d'une musique dramatique russe, Dargomyjsky ne peut prétendre qu'à un rôle secondaire. C'est un talent d'imitateur, un satellite qui s'efface dans l'auréole glorieuse de sa planète.

C'est à peu près la même relation qu'il y a entre un Gluck et un Méhul, par exemple, entre un Weber et un Marschner (ni Méhul, ni Marschner ne manquent pourtant d'une certaine originalité)—entre un Rossini et un Donizetti, entre un Meyerbeer et un Halévy. (Avec ce dernier Dargomyjsky avait même beaucoup de parenté de style, abstraction faite des tendances de son individualité russe).

Les admirateurs exclusifs de Dargomyjsky (dans les derniers temps il était entouré d'un groupe de flatteurs assez maladroits) veulent nous assurer,

---

(съ послѣднимъ у Даргомыжскаго можно найти нѣкоторое сродство въ стилѣ, конечно, рѣзко различающемся въ стремленіяхъ, характеризующихъ чисто-русскую индивидуальность).

Восторженные поклонники Даргомыжскаго (послѣднее время онъ былъ окруженъ друзьями, довольно неумѣло потакавшими его слабостямъ) хотятъ насъ увѣрить—объ этомъ заявлялось печатно,—что еще неоконченный «*Каменный гость*» само «совершенство» во всѣхъ отношенія, nec plus ultra драматической правды, наконецъ: *послѣднее слово* музыкальной драмы (это ихъ собственныя выраженія, выписанныя мною изъ русской академической газеты).

Когда вопросъ касается произведенія, находящагося еще въ портфели *); когда оно построенно на тѣхъ-же данныхъ, которыя создали коллоссальную славу знаменитой оперѣ Моцарта; когда сочиненіе пишется въ видѣ любопытнаго опыта, будто рѣшается какая-то проблема, да еще на текстъ, ни коимъ образомъ не принаровленный къ оперному либретто—да будетъ намъ дозволено выразить наше опасеніе, что подобныя преждевременныя рекламы, раздутыя до смѣшного, болѣе вредятъ еще безъизвѣстному произведенію, нежели располагаютъ въ его пользу, потому что публика становится въ отношеніи его черезчуръ требовательной. Слѣдуетъ сознаться, что сама «идея» подобнаго опыта—рискованная во всякомъ случаѣ—уже дѣлаетъ величайшую честь

*) Нельзя-ли поручить оркестровку г. Римскому-Корсакову, безъ сомнѣнія, онъ самый даровитый изъ нашихъ юныхъ русскихъ композиторовъ.

c'est imprimé, que la composition à peine terminée du *Convive de pierre* est *la perfection même* sous tous les rapports possibles, le *nec plus ultra* de la vérité dramatique, le *dernier mot*, enfin, *du drame musical* (ce sont leurs propres expressions dans la *Gazette* (russe) *de l'Académie).*

Quand il s'agit d'une oeuvre qui est encore en portefeuille *), qui est bâtie sur la même donnée qu'un opéra d'une renommée colossale quand la composition est faite—comme tentative curieuse, comme un problème à résoudre,– sur un texte qui n'avait nullement été écrit en vue de la musique, — il nous est permis de dire que des réclames anticipées et ridiculement exagérées de cette sorte peuvent beaucoup plus nuire à l'oeuvre recommandée qu'elles ne lui font de bien en tenant l'attention du public en éveil.

Mais rien que l'idée de cette tentative si risquée fait déjà le plus grand honneur possible à la tendance artistique, à l'idéal de Dargomyjsky, compositeur qui desservait le culte de son art de la manière la plus noble et la plus désintéressée.

Par les beaux côtés de sa *Roussalka*, par plusieurs de ses romances et, très probablement, par son *Convive de pierre,* il s'est fait un nom dans la musique russe, un nom qui *restera,* comme celui d'un *novateur* dans le style du chant expressif et de la diction notée. La perte d'un talent de cette haute valeur laissera dans la musique russe une lacune qui ne sera pas comblée de sitôt.

*) Ne pourrait-on pas en confier l'instrumentation à M. Rimsky-Korsakow, décidement le mieux doué entre tous les jeunes compositeurs russes?

артистическимъ стремленіямъ и идеалу-композитору, служившему всю жизнь благородно и безкорыстно своему искусству.

Лучшими страницами «Русалки», нѣкоторыми своими романсами и, по всей вѣроятности, своимъ «Каменнымъ гостемъ» и Даргомыжскій себѣ составилъ имя въ русской музыкѣ—имя, которое навсегда связано будетъ съ *новаторствомъ* въ созданіи драматическаго стиля и правдивой, жизненной дикціи въ пѣніи.

Потеря подобнаго таланта высшаго полета оставитъ въ нашей музыкѣ пробѣлъ, который пополнить не легко.



Rossini *).

(Coup-d'oeil critique).

La tombe de Rossini est déjà encombrée de fleurs de rhétorique. Les articles nécrologiques, biographiques, anecdotiques sur le cygne de Pésaro ont plu de toute part dans les journaux et les revues. Tous les termes d'éloges semblent être épuisés peu s'en faut. Mais quand la matière est riche par elle-même, les points de vue varient, varient à l'infini et il est permis de parler à son tour quand on a la conviction d'envisager un sujet sous un aspect qui n'est pas trop banal.

Aux lecteurs français, parisiens surtout, il semblera certainement à peine croyable que dans l'hymne universel entonné en l'honneur du grand Rossini on chercherait en vain la voix d'une grave partie de musiciens et de critiques européens, d'artistes de valeur, mais d'une autre école, d'une autre race que le génie italien. Il semblera peu croyable que, par le temps qui court, en Allemagne (et, par malheur, chez nous autres Russes de même—grâce aux Allemands) il existe des corporations artistiques entières, des sociétés dites «musicales» (!) qui se croiraient tout bonnement déshonorées si elles voyaient le nom de Rossini sur les programmes de leurs concerts. Rossini n'est pas allemand, n'a jamais écrit

*) «Journal de St.-Pétersbourg», 1868, №№ 18 и 19.

Россини.

Критическій очеркъ.

(Переводъ).

Могила Россини уже засыпана цвѣтами риторики. Некрологи, біографическія, анекдотическія статьи о Пезарскомъ Лебедѣ со всѣхъ сторонъ лились потоками въ журналы и газеты. Повидимому всѣ проявленія похвалъ уже исчерпаны. Но когда предметъ богатъ содержаніемъ, точки зрѣнія на него разнообразятся до безконечности и каждый имѣетъ право заговорить въ свою очередь, если убѣжденъ, что выскажетъ нѣчто, не совсѣмъ банальное.

Французскимъ, а въ особенности парижскимъ читателямъ, безъ сомнѣнія, покажется маловѣроятнымъ, что во всеобщемъ хвалебномъ гимнѣ, который поется въ честь великаго Россини, мы напрасно стали-бы искать голоса музыкантовъ, европейскихъ критиковъ и выдающихся артистовъ, принадлежащихъ къ другой школѣ, къ другой, чуждой итальянскому генію рассѣ. Едва вѣроятнымъ покажется въ настоящую минуту, что въ Германіи (и къ несчастію и у насъ русскихъ, благодаря нѣмцамъ) существуютъ цѣлыя артистическія корпораціи, общества, именующія себя «музыкальными» (!) которыя почли-бы себя просто опозоренными, если-бы увидѣли имя Россини въ программахъ своихъ концертовъ. Россини вѣдь не нѣмецъ, онъ не написалъ ни одного квартета, ни одной симфоніи, и его Stabat—театраленъ,—слѣдовательно

un quatuor ou une symphonie; son Stabat est théâtral — il ne mérite donc pas le titre de «classique» et n'est pas digne de figurer sur un programme orné des noms d'un Mendelssohn ou d'un Schumann....

Cela est un fait pourtant, et nul ne saurait le contester; car les pièces justificatives à l'appui de cette assertion peu vraisemblable — ce sont précisément les programmes innombrables des concerts, des grands festivals organisés à l'allemande et se répétant annuellement depuis un demi-siècle.

L'antagonisme entre la musique allemande, réputée «sérieuse» et la musique italienne, réputée banale et frivole, dure toujours, s'enracine de plus en plus profondément—précisément parce qu'il date d'assez loin, flatte l'ambition d'un peuple qui aime à raisonner par écrit et n'est basé, comme toute, que sur un malentendu.

L'art fait son chemin, s'inquiétant fort peu de ces discussions scolastiques. Toutes les formes, tous les styles, toutes les écoles réagissent les unes sur les autres, s'imprègnent mutuellement de leurs affinités manifestes ou latentes, et, après avoir fait leur temps, finissent par s'amalgamer: la fusion des styles et des écoles s'opère à nos yeux et la critique, la soi-disant science de l'art—toujours arriérée, de notre temps comme au siècle passé—ne fait que prêcher sèchement un séparatisme étroit et pedantesque!

Oui, certes, il y a une énorme différence de style, de forme, d'idée, de principe, de conception entre la *Passion selon St.-Mathieu* de Jean Sebastien Bach et les opéras italiens que son contemporain, allemand aussi, Adolphe Hasse,

---

онъ не заслуживаетъ титула классическаго композитора и не достоенъ фигурировать въ программѣ, украшенной именами такихъ музыкантовъ, какъ Мендельсонъ или Шуманъ.

Однако это фактъ и опровергнуть его нѣтъ никакой возможности, въ виду существованія оправдательныхъ документовъ въ подтвержденіе этого факта, то есть именно безчисленныхъ программъ концертовъ, большихъ фестивалей, организованныхъ на нѣмецкій ладъ и повторяющихся вотъ уже полвѣка.

Антагонизмъ между нѣмецкою музыкою, которой присвоенно названіе «серьезной» и музыкою итальянскою, почитаемой банальной и легкомысленной, продолжается и по нынѣ, внѣдряется все глубже и глубже, главнымъ образомъ вслѣдствіе своей давности, льститъ самолюбію націи, любящей разсуждать въ печати и, въ сущности, основанъ на недоразумѣніи.

Искусство идетъ своимъ путемъ, мало заботясь и тревожась по поводу этихъ схоластическихъ словопреній. Всѣ формы, всѣ стили, всѣ школы реагируютъ другъ на друга, взаимно проникаются явнымъ или скрытымъ сродствомъ и, свершивъ свой кругъ, кончаютъ тѣмъ, что сливаются въ одно цѣлое; сліяніе стиля и школъ совершается на нашихъ глазахъ, а критика, эта мнимая наука объ искусствѣ, постоянно отстаетъ какъ въ наше время, такъ и въ прошломъ вѣкѣ, проповѣдуя узкій и педантическій сепаратизмъ!

Да, разумѣется, существуетъ громадная разница въ стилѣ, формѣ, идеѣ, принципѣ и концепціи между «Страстями Господними по Матѳею» Іоганна Себастіана Баха и итальянскими операми, которыя писалъ сотнями его совре-

ecrivait par centaines sur des textes de Metastase pour des virtuoses *italiens* à la cour de Dresde. Ces recueils de vocalises ne méritaient de la part du grand organiste de Weimar d'autre surnom que celui de «petites chansonnettes amusantes» (lustige Welche Liederchen)...

Mais rien qu'une seule génération plus tard, le fils du grand Sebastien, Philippe-Emmanuel Bach (1714—1787) penche déjà dans ses «sonates» (im galanten Styl) vers la cantilène italienne, plus attrayante, plus expressive, plus libre de forme que les contours mélodiques de l'école contrepointiste allemande. Le grand Gluck (1714—1787) allemand (peut être slave) d'origine, après avoir reçu l'éducation musicale dans sa patrie, écrit pendant trente ans une foule d'opéras italiens dans les formes conventionnelles à la mode (école Hasse, Léo, Jomelli), puis commence à revolutionner l'opéra a Vienne par son *Orphée*, son *Alceste* (toujours sur des textes italiens) et se transplante finalement à Paris pour y élargir le cercle de sa réforme sur le terrain de la grande musique dramatique française déjà commencée par les oeuvres de Lully et Rameau.

Ainsi — dans Gluck déjà l'art allemand, l'art italien et l'art français se donnent la main.

Cette fusion d'écoles est encore plus marquée, plus sensible dans le Raphaël de la musique, Mozart. Allemand pur sang, sans contredit, mais Allemand des contrées méridionales sur les confins de l'Italie, Allemand influencé par la culture musicale italienne, alors toutepuissante, l'auteur de *Don-Juan*—deux ouvrages exceptés, — n'a fait sa musique dramatique que sur des textes italiens, —

менникъ и тоже нѣмецъ—Адольфъ Гассе на текстъ Метастазіо, и для виртуозовъ—*итальянцевъ*, при дрезденскомъ дворѣ. Великій веймарскій органистъ относится къ этимъ упражненіямъ какъ къ «веселенькимъ пѣсенкамъ» (Lustige Welsche Liederchen).

Но уже въ слѣдующемъ поколѣніи, сынъ великаго Себастіана, Филиппъ Эмануилъ Бахъ (1714—1787), склоняется въ своихъ сонатахъ (im galanten Styl) къ итальянской кантиленѣ, болѣе привлекательной, болѣе выразительной и свободной по формѣ, чѣмъ мелодія нѣмецкой контрапунктической школы. Великій Глюкъ (1714—1787), нѣмецъ, а можетъ быть и славянинъ по происхожденію, получивъ музыкальное образованіе на родинѣ, въ теченіи тридцати лѣтъ написалъ множество итальянскихъ оперъ въ тогдашнемъ условномъ родѣ (школа Гассе, Лео, Жомелли), затѣмъ совершаетъ музыкальную революцію въ Вѣнѣ своимъ «Орфеемъ», «Альцестой» (всетаки на итальянскій текстъ) и, наконецъ, переселяется въ Парижъ, съ цѣлью расширить предѣлы своихъ преобразованій на почвѣ французской драматической музыки, основы которой положены уже Люлли и Рамо̀. Итакъ уже на Глюкѣ мы видимъ сліяніе нѣмецкаго, итальянскаго и французскаго искусства.

Это сліяніе школъ еще замѣтнѣе, еще чувствительнѣе въ Моцартѣ, этомъ Рафаэлѣ музыки. Чистокровный нѣмецъ, но южно-германскій, съ итальянскихъ границъ, нѣмецъ, воспитавшійся подъ вліяніемъ итальянской музыкальной культуры, авторъ Донъ-Жуана—за исключеніемъ двухъ произведеній своихъ—писалъ свою музыку исключительно на итальянскія тексты, въ условной формѣ

dans les formes conventionnelles d'opéras sérieux ou comiques *italiens* de son époque. Nous verrons tout-à-l'heure que cet amalgame de styles, cette fusion d'écoles embrasse tout le développement du drame musical jusqu'a nos jours. Ou donc trouver cette fameuse ligne de démarcation, ce mur chinois entre la musique italienne et la musique allemande que des fanatiques, des pedants ou des farceurs s'efforcent de nous peindre comme une barrière infranchissable entre deux mondes à part — le monde des *élus* (l'école allemande) et le monde des *réprouvés* (les Italiens)—?

Les musiciens allemands qui, comme Charles-Marie Weber et Robert Schumann, maniaient la plume de la critique, n'ont pas peu contribué à invétérer et envenimer cette haine germanique contre la musique italienne, qui dans les destins du drame musical occupe sa place tout aussi (sinon plus) honorable et influente que l'opéra allemand et l'opéra français. Il y a—il est vrai—un seul domaine de la musique ou les Allemands règnent sans partage—c'est le domaine purement instrumental (sonate—quatuor—symphonie).

Créé par Haydn, continué par Mozart, arrivant bientôt à son apogée dans Beethoven, ce genre, plus *abstrait* que toutes les autres branches de la musique, appartient en propre au génie de la race germanique, comme leur philosophie transcendante.

Mais—au nom de la logique—*est il sensé de juger une école d'après un genre, auquel elle est restée étrangère?*

Il n'y a pas de sonates ou de symphonies chez les peuples de la race ro-

---

серьезныхъ или комическихъ итальянскихъ оперъ своего времени. Мы будемъ имѣть случай сейчасъ увидѣть, что эта амальгама стиля, это сліяніе школъ обнимаетъ все развитіе музыкальной драмы до нашихъ дней. Гдѣ-же найти эту пресловутую разграничительную линію, эту китайскую стѣну между итальянскою и нѣмецкою музыкою, которую фанатики, педанты или скоморохи пытаются изобразить, какъ непереходимый предѣлъ между двумя особыми мірами—міромъ избранныхъ (нѣмецкая школа) и міромъ отверженныхъ (школа итальянская)?

Нѣмецкіе музыканты, какъ Карлъ-Марія Веберъ и Робертъ Шуманъ, которые въ то-же время были и музыкальными критиками, не мало раздували и вкореняли эту ненависть нѣмцевъ къ итальянской музыкѣ, которая, однакоже, занимаетъ въ судьбахъ музыкальной драмы такое-же (если не болѣе) почетное и вліятельное мѣсто, какъ нѣмецкая и французская опера.

Правда, есть одна музыкальная область, въ которой нѣмцы царятъ безраздѣльно—это область собственно инструментальная (соната, квартетъ, симфонія).

Созданный Гайдномъ, продолжаемый Моцартомъ, доведенный до своего апогея Бетховеномъ, этотъ наиболѣе *отвлеченный* родъ музыки, принадлежитъ, по преимуществу, генію германской рассы, на подобіе его трансцендентальной философіи.

Но, во имя логики, спросимъ мы: *разумно-ли судить о школѣ по сравненію съ такимъ родомъ музыки, который остался ей чуждымъ?* У народовъ латинской расы не имѣется сонатъ или симфоній, это такъ. (Чудовищныя

mane—c'est vrai (les productions monstrueuses de Berlioz—d'une portée immense comme «palette» comme essais d'orchestrations nouvelles—ne compteront jamais dans l'art comme «symphonies»). Mais l'absence du genre symphonique (en décadence complète chez les Allemands eux-mêmes après Beethoven) est-ce l'arrêt de mort pour *toute* la musique *italienne*, pour *toute* la musique *française?* — Il n'y aura probablement jamais de symphonies ni de quatuors chez nous autres Russes, non plus (a quoi bon?—non laissons ça aux Allemands), mais nous contestera-t-on la possibilité d'une école de musique dramatique russe, quand nous avons déjà notre Glinka? Les lecteurs de ce journal n'ont peut-être pas oublié ma lettre à l'auteur de *Lohengrin.*

— Wagner est archi-allemand par toute sa nature.

Comme «wagnériste» déclaré, je ne puis donc pas être un «italianissimo» un «orecchiante», un antagoniste de la musique allemande. Ma vénération pour Beethoven est une preuve suffisante,—je l'espère—que je ne suis nullement non plus *contre* la symphonie telle que *lui* l'a conçue. Mais—le moyen de se taire quand on voit qu'on place des pygmées dans le cercle lumineux de l'auréole du géant parce que ces pygmées-là ont la pretention d'être des «symphonistes» (!)—ou—*vireversâ*—quand on s'évertue à rabaisser un autre colosse au niveau des pygmées uniquement parce qu'il n'appartient pas à la race des symphonistes patentés—? Le rôle subalterne que la critique et la clique allemande de nos jours veulent assigner à l'auteur de *Guillaume Tell*—me révolte. Comment? Un pâle imitateur de Mendelssohn, de Schubert et de Chopin, auteur d'elucubra-

---

произведенія Берліоза, имѣющія громадное значеніе, какъ опыты новой оркестровки, т. е. «палитры», никогда не будутъ считаться въ искусствѣ, какъ «симфоніи»). Но отсутствіе симфоническаго рода музыки (кстати замѣтимъ, что и у нѣмцевъ она находится въ полномъ упадкѣ со временъ Бетховена), развѣ можетъ считаться смертнымъ приговоромъ для всей итальянской музыки и для всей музыки французской? По всей вѣроятности, и у насъ русскихъ никогда не будетъ ни симфоній, ни квартетовъ (да и къ чему, оставимъ это нѣмцамъ), но развѣ изъ за этого станутъ отрицать возможность драматической русской музыки послѣ того, какъ у насъ есть нашъ Глинка? Читатели этой газеты, быть можетъ, не забыли еще моего письма къ автору Лоэнгрина?

Вагнеръ архинѣмецъ по всей своей натурѣ. Какъ отъявленный «вагнеристъ», я не могу считаться антагонистомъ нѣмецкой музыки, «italianissim'омъ» или «orecchiant'омъ». Мое глубокое почитаніе Бетховена, надѣюсь, также достаточное доказательство, что я ничего не имѣю противъ симфоніи, такой какою *онъ* ее разумѣлъ. Но возможно-ли молчать, когда видишь, что ставятъ пигмеевъ подъ блестящій ореолъ колосса, по той только причинѣ, что они имѣютъ претензію быть *симфонистами* (!)? Или, наоборотъ, когда другого колосса низводятъ до уровня пигмеевъ, единственно на томъ основаніи, что онъ не принадлежитъ къ породѣ патентованныхъ симфонистовъ? Второстепенная роль, которую современная нѣмецкая критика и клика присуждаетъ автору *Вильгельма Телля*, возмущаетъ меня. Какъ? блѣдный подражатель Мендельсона, Шуберта и Шопена, авторъ безцвѣтныхъ и неблагозвучныхъ

tions blafardes et cacophones, où l'invention est mesquine, le coloris nul, l'idée absente, un musicien malheureux qui n'a jamais su comprendre ce qu'il voulait dire par ses entassements d'accords sur accords, de rhythmes sur rhythmes, entassements qu'il baptisait très-gravement: *sonate*, *concerto*, *symphonie*, *messe*, *opéra*— est exalté presqu'à l'égal d'un Beethoven!...

Et l'auteur d'une foule d'ouvrages scéniques où tout est vie, chaleur, esprit, création, idée, clarté, logique, beauté, splendeur—est réputé *non classique*, partageant le sort de talents de second ordre comme Bellini, Donizetti, Verdi! Et l'un des plus grands chefs-d'oeuvres de la musique dramatique est rejeté avec dédain dans la catégorie des opéras faibles ou médiocres!

Est ce de la critique ou de la démence?

L'histoire de la musique, en dépit de ces jugeailleurs, sera plus juste. Elle inscrira triomphalement le nom glorieux de Rossini parmi les grands promoteurs de l'art, parmi les artistes-créateurs *qui font époque* par leurs oeuvres modèles— et c'est à ceux-lá uniquement que l'histoire octroie le terme de «classiques», chacun dans son genre.

Pour voir le véritable rôle de Rossini dans le grand mouvement musical de notre siècle transportons-nous par la pensée vers 1815.

Laissons pour un instant de côté le style purement instrumental qui arrivait justement alors à son «nec plus ultra» dans Beethoven.

Précisons ce qui se passait sur les théatres lyriques en Italie, en France et en Allemagne.

упражненій, въ которыхъ идея отсутствуетъ, фантазія жалка, колоритъ ничтоженъ, злополучный музыкантъ, не умѣвшій никогда понять чего хотѣлъ, громоздя аккорды на аккорды, ритмъ на ритмъ (всю эту работу онъ преважно называлъ: соната, концертъ, симфонія, месса, опера), такой музыкантъ ставится почти на ряду съ Бетховеномъ!..

А творецъ многихъ сценическихъ произведеній, въ которыхъ все жизнь, огонь, умъ, творчество, мысль, свѣтъ, логика, красота и великолѣпіе признается *неклассическимъ*, ставится на одну доску съ талантами втораго разряда, наравнѣ съ Беллини, Доницетти, Верди! А одинъ изъ chef d'oenvres'овъ драматической музыки отбрасывается съ пренебреженіемъ въ категорію слабыхъ, посредственныхъ оперъ!

Что это критика, или-же просто безуміе?

Исторія музыки, вопреки этимъ разсуждателямъ окажетъ ему бо̀льшую справедливость. Она побѣдоносно впишетъ славное имя Россини среди великихъ двигателей искусства, среди художниковъ—творцевъ, образцовыми твореніями которыхъ отмѣчаются эпохи, и только имъ даруетъ исторія наименованіе «классическихъ», каждому въ его родѣ.

Чтобы оцѣнить по достоинству истинное значеніе Россини въ великомъ музыкальномъ движеніи, перенесемся мысленно ко времени 1815 года.

Оставимъ, пока, въ сторонѣ чисто инструментальный стиль, достигшій къ тому времени своего «nec plus ultra» въ лицѣ Бетховена.

Установимъ, что̀ происходило тогда на лирической сценѣ въ Италіи, Франціи и Германіи.

Dans le trois pays ou en était au style «Mozart» diversement compris et imité. C'est la monarchie d'Alexandre le Grand partagée entre ses lieutenants.

En Italie on penchait déjà vers la prédominance de la cantilène sur l'accompagnement. La seule différence de style qu'il soit possible de trouver entre «*il Matrimonio segreto*» de Cimarosa (1792) et les operas bouffes de Mozart (Figaro 1786, Cosi fan tutte 1791) c'est une instrumentation un peu moins travaillée que dans Mozart. Le courant des opéras italiens grossit toujours dans cette direction ou l'orchestre va occuper un rôle dê plus en plus secondaire, le texte devient de plus en plus faible platement rhétorique et négligé (comme il l'est déjà dans Cosi fan tutte) et ou tous les soins du musicien retombent sur le fini et l'effet des airs pour les personnages principaux.

Tout au contraire les musiciens français et les musiciens allemands de cette epoque travaillent de plus en plus leur instrumentation, à la suite du style *symphonique*, de Haydn et de Mozart. Dans Méhul, Cherubini, Spontini, l'orchestre commence à contrebalancer fortement l'intérêt des parties vocales, devient pour le chanteur un rival de plus en plus redoutable.

L'équilibre idéal entre le chant et l'orchestration, entre l'air, le choeur, le morceau d'ensemble, cet équilibre qui nous charme dans *Don-Juan*, dans la *Flûte enchantée* est rompu.

D'un côté—mépris total de l'harmonie et de l'orchestration, l'horreur des formes musicales complexes, ce qui dans sa dernière consequence aboutit aux opéras qui comme la *Sonnambula* de Bellini n'ont plus rien à faire avec l'or-

---

Во всѣхъ трехъ странахъ остановились на моцартовскомъ стилѣ, различно понимаемомъ и подражаемомъ. Это была, такъ сказать, монархія Александра Великаго, раздѣленная между его полководцами.

Въ Италіи склонялись уже къ господству кантилены, къ аккомпанименту.

Единственное различіе въ стилѣ, которое можно подмѣтить между «Il Matrimonio segreto» Чимарозы (1792) и операми buffo Моцарта («Figaro» 1786, Cosi fan tutto» 1791) заключалось въ нѣсколько менѣе обработанной инструментовкѣ, чѣмъ у Моцарта. Теченіе итальянской оперной музыки все болѣе и болѣе склоняется къ второстепенной роли оркестра, текстъ становится все болѣе и болѣе сложенъ, риторическимъ и небрежнымъ, (какъ то уже замѣчается въ Cosi fan tutto), и первенствующею заботою являются аріи главныхъ дѣйствующихъ лицъ. Напротивъ, французскіе и нѣмецкіе музыканты того времени обращаютъ все болѣе и болѣе вниманія на инструментовку, вслѣдствіе «симфоническаго» стиля Гайдна и Моцарта. У Мегюля, Херубини, Спонтини, оркестръ начинаетъ сильно перевѣшивать интересъ вокальныхъ партій, становится для пѣвца все болѣе и болѣе опаснымъ соперникомъ.

Идеальное равновѣсіе между пѣніемъ и оркестровкой, между аріей, хоромъ, morceau d'ensemble, равновѣсіе, чарующее насъ въ Донъ-Жуанѣ—нарушено.

Съ одной стороны—полное пренебреженіе гармоніей и оркестровкой, отвращеніе отъ сложныхъ музыкальныхъ формъ, которое имѣетъ конечнымъ слѣдствіемъ оперы въ родѣ «Сонамбулы» Беллини, гдѣ оркестру нѣчего дѣлать и гдѣ его моглабы замѣнить гитара (это замѣчаніе сдѣлано Вагнеромъ и оно совершенно вѣрно).

chestre et pourraient à la rigueur être chantés avec l'accompagnement d'une guitare. (La remarque est de Wagner et parfaitement juste).

D'un autre côté—exagération de l'intérêt *symphonique* dans l'opéra et sacrifice de plus en plus barbare des voix humaines, ce qui commence déjà dans le *Fidelio* de Beethoven (1805)—style Cherubini—et aboutit aux ouvrages de l'école allemande moderne qui font horreur (très-compréhensiblement aussi) aux chanteurs et aux mélomanes italiens. Mais n'anticipons pas.

Nous sommes toujours encore dans la première décade de notre siècle. L'art—cette transformation, cette filiation éternelle—ne se repose jamais. Les talents, les grands talents se succèdent. Ils trouvent toutes sortes d'effets, de combinaison. Dans la *Vestale* de Spontini (1807) il y a de la vérité d'expression—très estimable, il y a de l'éclat, même passablement de bruit à la moderne—mais toutes les formes musicales de l'opéra de ce temps sont d'une pauvreté désolante «comme musique»—et sur toutes les oeuvres de cette époque pèse l'absence de quelque chose du décisif.

La lumière ne manque pas, mais elle est comme voilée; ce sont des lueurs crépusculaires, c'est l'aube du jour—en attendant le soleil.

Le soleil se lève—en Italie cette fois—et tout l'horizon musical change d'aspect en un clin d'oeil.

Avec l'avénement de Rossini au trône de l'opéra toute indécision cesse. Le nouvel astre inonde de son éclat la scène lyrique. Tout le reste des compositeurs dramatiques—y compris Cherubini et Spontini—rentre dans l'ombre.

Съ другой стороны—преувеличеніе симфоническаго интереса въ оперѣ и подчиненіе ему человѣческихъ голосовъ, что̀ замѣчается уже въ бетховенскомъ «Фиделіо» (1805)—стиль Херубини и примыкаетъ къ произведеніямъ современной нѣмецкой школы, внушающимъ совершенно-понятный ужасъ итальянскимъ пѣвцамъ и меломанамъ.

Но не будемъ забѣгать впередъ.

Мы еще находимся въ первомъ десятилѣтіи нашего вѣка. Искусство, эта непрерывная цѣль, непрерывная метаморфоза, не знаетъ отдыха. Таланты, великіе таланты слѣдуютъ одинъ за другимъ. Они находятъ всевозможные эффекты и сочетанія. Въ «Весталкѣ» Спонтини (1807) есть достойная вниманія правда въ изображеніи, есть блескъ и даже довольно много шума, какъ въ нынѣшней музыкѣ,—но всѣ музыкальныя формы тогдашней оперы бѣдны и жалки въ чисто-музыкальномъ смыслѣ и на всѣхъ произведеніяхъ той эпохи тяготѣетъ какая-то нерѣшительность.

Въ свѣтѣ нѣтъ недостатка, но онъ какъ-бы задернутъ пеленой; это какіе-то сумерки или ранній разсвѣтъ—въ ожиданіи солнца.

Солнце взошло, на этотъ разъ, въ Италіи и въ одно мгновеніе ока весь музыкальный горизонтъ измѣняетъ свой внѣшній видъ.

Съ появленіемъ Россини на тронѣ оперы, всякая неопредѣленность прекращается. Новое свѣтило заливаетъ своимъ блескомъ лирическую сцену. Всѣ остальные драматическіе композиторы остаются въ тѣни, включая сюда Херубини и Спонтини. Съ Танкредомъ (1813 на сценѣ Fenice въ Венеціи) италь-

Avec *Tancredi* (1813, théâtre de la Fenice, à Venise) on a de rechef la tragédie lyrique italienne dans sa pureté un peu affectée, dans ses formes de conventions, mais rivalisant cette fois dans les splendeurs du style avec les poètes classiques français (ses prototypes; *Tanerède* et *Sémiramis*—plus tard—sont tirés du théâtre de Voltaire). Les grandes lignes plastiques du récitatif rossinien dans l'opéra-seria sont aussi typiquement belles dans leur genre qu'un vers modèle de Racine. On ne joue plus Racine, comme on ne chante presque pas *Tancredi*, mais c'est une évolution de l'art qui a sa grande raison d'être et son mérite immense quoiqu'en disent les critiques appartenant aux races non romanes.

Dans le *Barbier de Séville* (1816, à Rome, théâtre de l'Argentina) on a un opéra bouffe, qui comme type du genre, éclipse totalement tous les prédécesseurs, y compris Mozart, Paesiello et Cimarosa. Justement un parallèle entre le *Nozze di Figaro* et *Il Barbiere de Siviglia*, un parallèle fait consciencieusement, sans préjugé, sans esprit de parti, serait une preuve éclatante de toute la grandeur du génie de Rossini. Dans les deux cas c'est Beaumarchais qui a fourni le thème, le canevas au musicien. Mais l'opéra de Mozart, qui, à son tour, a indubitablement servi de modèle à Rossini, malgré toute la grâce et la gentillesse incomparable des détails—n'est ni chaud ni froid, ne provoque ni le rire, ni les larmes. C'est absolument dénué de la verve et de l'esprit qui animent la comédie originale. La belle oeuvre de Mozart, dans sa tiédeur ennuyeuse et vieillie, ne prouve en définitive que l'ineptie de la musique à s'emparer avec succès d'une donnée basée principalement sur la satire. Tout au contraire

---

янская лирическая трагедія, во всей своей чистотѣ, хотя нѣсколько аффектированная и условная вступаетъ въ свои права и соперничаетъ великолѣпіемъ стиля съ классическими драматургами Франціи (Танкредъ и позднѣе Семирамида заимствованы изъ театра Вольтера). Основныя пластическія черты россиніевскаго речитатива въ его операхъ seria такъ-же типично-прекрасны въ своемъ родѣ, какъ образцовый стихъ Расина. На драматической сценѣ не играютъ болѣе Расина, какъ и въ оперѣ почти не поютъ уже Танкреда, но и то, и другое есть ступень въ развитіи искусства, имѣетъ свое raison d'être и представляетъ громадную заслугу, чтобы ни говорила критика не латинскихъ расъ.

Въ «Севильскомъ Цирюльникѣ» (1816 въ Римѣ, на сценѣ театра Argentina) мы имѣемъ оперу буффъ, которая, какъ своего рода типъ, затмѣваетъ всѣхъ своихъ предшественницъ, въ томъ числѣ и оперы Моцарта, Паэзіелло и Чимарозы. Именно параллель между «Свадьбой Фигаро» и «Севильскимъ Цирюльникомъ», параллель добросовѣстная и свободная отъ предразсудковъ и духа партіи, могла-бы блистательно доказать все величіе россиніевскаго генія. И въ томъ и въ другомъ случаѣ канву доставалъ композиторамъ Бомарше. Но опера Моцарта, которая въ свою очередь, непреложно послужила образцемъ Россини, не смотря на несравненную прелесть деталей, ни тепла, ни холодна, не вызываетъ ни слезъ, ни смѣха. Она рѣшительно лишена увлекательности и остроумія, одухотворяющихъ оригиналъ, то есть комедію Бомарше. Прекрасное произведеніе Моцарта своею устарѣлою и скучноватою холодноватостью, въ концѣ концовъ доказываетъ лишь неспособность музыки

l'opéra de Rossini, très-heureusement bâti sur une donnée typiquement musicale, légère et sans arrière-pensée, respire la gaieté, la vie, l'esprit par tous ses pores. La mélodie coulant à flots, est plus flanche, de plus longue haleine que dans Mozart; l'harmonie, un peu moins travaillée, devient d'autant plus souple, plus chaleureuse, pius énergique,—le rhythme est plus saillant, plus nerveux, plus saisissant;—l'orchestration, tout en gardant la juste mésure si précieuse aux chanteurs, est une merveille d'éclat et de fraîcheur à un degré impossible pour l'orchestre du siecle passé et non atteint encore ni par Cherubini, ni par Spontini. Tranchons le mot: *le coloris musical*, dans toute la force du terme, ne commence à l'opéra qu'à l'avénement de Rossini.

Le paralléle entre la musique et la peinture est, sans doute, passablement usé,—mais que faire si l'analogie est tellement vraie qu'on ne saurait s'en passer même dans le langage technique!

En parlant de tableaux n'emploie-t-on pas à tout moment—«les tons et les demi-tons».

«L'harmonie et la gamme, l'accord de couleurs» — «l'accentuation des ombres et des pénombres»—etc.?

En parlant musique, évite-t-on jamais de dire: le dessin melodique, — le clair-obscur de l'harmonie,—l'éclat, le brillant de la couleur instrumentale, la hardiesse, la mollesse du pinceau du compositeur,—etc?

On l'a dit mille fois, mais il est quelque fois bon de le répéter pour la mille-et-unième: le contour, le dessin, la phisionomie en musique—c'est la *mé-*

съ успѣхомъ овладѣть темою, основанною, главнымъ образомъ, на сатирѣ. Напротивъ опера Россини, весьма счастливо настроенная на типически-музыкальномъ сюжетѣ, легкая и безъ задней мысли, всѣми порами дышетъ веселостью, жизнью и умомъ. Мелодія, льющаяся богатымъ потокомъ свободнѣе и шире, чѣмъ у Моцарта; гармонія, нѣсколько менѣе выработанная, тѣмъ самымъ выигрываетъ въ гибкости, въ горячности и энергіи,—ритмъ болѣе отчетливъ, нервиченъ и рельефенъ; оркестровка, соблюдая извѣстную мѣру, столь дорогую для пѣвцовъ, чудо свѣжести и блеска, недостижимое для оркестра прошлаго вѣка и не достигнутое еще ни Херубини, ни Спонтини. Однимъ словомъ, «музыкальный колоритъ» во всей силѣ этого слова появляется въ операхъ только со времени Россини.

Параллель между музыкою и живописью, безъ сомнѣнія, достаточно избита,—но что-же сдѣлать, если аналогія такъ вѣрна, что безъ нея не обойдется даже въ техническомъ языкѣ?

Вѣдь говоря о картинахъ не употребляемъ-ли мы безпрестанно выраженіе: «тоны и полутоны», гармонія и скала, аккордъ красокъ, удареніе въ тѣняхъ и свѣтотѣняхъ, и т. д.

А говоря о музыкѣ, развѣ избѣгаютъ выраженій: рисунокъ мелодіи, свѣтотѣнь гармоніи, блескъ, пышность инструментальныхъ красокъ, смѣлость, мягкость кисти композитора и т. д.?

Тысячу разъ было сказано, но иногда хорошо повторить и въ тысячу первый: абрисъ, рисунокъ, физіономія въ музыкѣ—это *мелодія*; распредѣленіе

lodie; la distribution des ombres et des lumières, du clair-obscur—c'est *l'harmonie*, le tissu des accords et des modulations; enfin la magie des couleurs, des teintes et leur melange, tout ce qu'on nomme le coloris—c'est en musique—la combinaison de différents timbres, le groupement des forces et des masses instrumentales et vocales,—c'est—*l'orchestration.*

Et Michel-Ange, et Raphaël ont peint avec des couleurs,—personne n'en doute,—mais quand on veut parler du *coloris,* comme qualité prédominante, on nomme *le Titien*, ou bien *Paul-Véronèse.* Voilà—Rossini!

Entre le peintre de *Noces de Cana* et l'auteur de *Sémiramis* et de Moïse l'analogie est manifeste. C'est le même luxe, le même brillant, la même élègance, le même *style orné*, qui, en se préoccupant du culte de la beauté avant tout—n'envisage le «sujet» de l'oeuvre, la donnée historique ou psichologique que comme un pretexte, un cadre,—pour *la magie de la forme et de la couleur.*

Vouloir comparer l'*Otello* de Rossini au drame Shakspeare—vouloir blâmer Rossini pour l'exubérance d'ornements *italiens*, de formes *italiennes* dans un opéra dont l'action se passe à Babylones ou dans l'Egypte de Pharaons—c'est tout-à-fait la même chose que de vouloir chicaner Paul Veronèse pour avoir peint dans son chef-d'oeuvre des Vénitiens du XVI-e siècle au lieu des juifs du temps des premiers empereurs romains.

C'est de l'érudition fort mal à propos. On se trompe de porte et on aboutit à un chaos dans la critique.

L'art n'est pas la science; l'art est un organisme collectif *vivant* et les

---

свѣта и тѣни—*гармонія*, ткань аккордовъ и модуляцій; наконецъ волшебство красокъ, оттѣнковъ и ихъ соединенія, все, что зовется колоритомъ, это въ музыкѣ—сочетаніе различныхъ тэмбровъ, группировка силъ, вокальныхъ и инструментальныхъ массъ—это *оркестровка.* И Микель Анджело, и Рафаэль писали красками, въ этомъ никто не сомнѣвается, но когда хотятъ говорить о *колоритѣ*, какъ преобладающемъ качествѣ то называютъ Тиціана или Поля Веронеза.

Таковъ Россини!

Между авторомъ «Брака въ Канѣ Галилейскомъ» и авторомъ «Семирамиды» и «Моисея», аналогія очевидна и поразительна.

Это та-же роскошь, тотъ-же блескъ, изящество, тотъ-же красивый стиль, который, будучи озабоченъ прежде всего культомъ красоты, смотритъ на «сюжетъ» произведенія, на историческую или психологическую фабулу лишь какъ на поводъ и рамку для волшебства формъ и красокъ.

Сравнивать «Оттело» Россини съ драмою Шекспира, порицать Россини за избытокъ итальянскихъ украшеній, итальянскихъ формъ въ оперѣ, дѣйствіе которой происходитъ въ Вавилонѣ или въ Египтѣ временъ фараоновъ — это совершенно то-же что преслѣдовать Поля Веронеза за изображеніе на его геніальной картинѣ венеціанцевъ XVI столѣтія, вмѣсто евреевъ времени первыхъ римскихъ императоровъ.

Въ этомъ случаѣ эрудиція будетъ совершенно не на своемъ мѣстѣ. Она т. е. попадаетъ не въ ту дверь и приводитъ къ хаосу въ критикѣ. Искусство не наука; искусство живой, коллективный организмъ и эволюціи этого организма

évolutions de cet organisme ont bien *leur* histoire à elles, qui fait une partie intégrale et très-importante de l'histoire universelle de la culture humaine...

Ne serait-il pas bien amusant le directeur d'un musée public qui refuserait les chefs-d'oeuvre de Rembrandt pour leur manque de couleur historique ou qui n'aimerait pas trop la Madone Sixtine de Raphaël parce que ce tableau est en contradiction avec le livre de M. Renan?

Remarquons encore que les grands classiques reconnus, comme Mozart et Raphaël, ne sont nullement exemples du peché d'anachronisme et d'infidélité à la couleur historique et locale (ces exigences n'existaient presque pas encore dans l'art de leur époque).

Observer d'un autre côté que les chefs-d'oeuvres du coloriste par excellence, le Titien—le *Cristo della moneta*, par exemple, ne le cèdent *en rien* aux Raphaëls, en fait de vérité d'expression, du sentiment du beau et de la pureté du dessin.

Nous avons déjà vu que le Barbier est audessus des *Noces de Figaro*. Dans le genre suronné et conventionnel de l'opéra seria — le chaleureux *Tancrédi* et la magnifique *Sémiramide* sont positivement plus beaux, moins vieillis, moins insipides que les opéras italiens tragiques de Mozart—son *Idomeneo* et sa *Clemenza di Tito*.

Mais—revenons-en à notre revue rétrospective.

Après *Tancredi*, *le Barbiere*, *la Cenerentola*, *la Gazza ladra*; *Mosé*, *Otello*, *la Donna del lago*, *Semiramide*, le génie de Rossini dominait toutes

---

имѣютъ-же собственную свою исторію, составляющую цѣлостную и весьма важную часть общей исторіи человѣческой культуры.

Не забавенъ-ли былъ-бы директоръ музея, который вздумалъ-бы не допускать chef d'oeuvres'овъ Рембрандта, по причинѣ ихъ исторической недостовѣрности, или не восхищаться Сикстинскою Мадонною Рафаэля на томъ основаніи, что она противорѣчитъ книгѣ Ренана?

Замѣтимъ также, что великіе и общепризнанные классики, каковъ Моцартъ и Рафаэль, вовсе не безгрѣшны въ дѣлѣ анахронизмовъ и неточностей, относительно историческаго и мѣстнаго колорита (эти требованія почти не существовали въ искусствѣ ихъ эпохи).

Съ другой стороны, замѣтимъ, что лучшія произведенія колориста по преимуществу, Тиціана, напримѣръ «Cristo della moneta», ни въ чемъ не уступаютъ рафаэлевымъ, по части правды въ выраженіи чувства красоты и чистоты рисунка.

Мы уже видѣли, что «Севильскій Цирюльникъ» выше «Свадьбы Фигаро».

Въ устарѣломъ и условномъ родѣ оперы seria, горячо написанный Танкредъ и великолѣпная Семирамида, положительно прекраснѣе и менѣе устарѣли, менѣе нелѣпы, чѣмъ трагическія итальянскія оперы Моцарта, его «Идоменей» и «Титово милосердіе».

Но вернемся къ нашему ретроспективному обзору.

Послѣ «Танкреда», «Севильскаго Цирюльника», «Ченерентолы», «Сороки Воровки», «Моисея», «Дѣвы Озера», «Семирамиды», геній Россини господствовалъ на всѣхъ оперныхъ сценахъ. Скажемъ болѣе: все, что въ музыкѣ не

les scènes d'opéra en triomphateur. Disons plus: tout ce qui en musique n'était pas Rossini reculait au second plan,—y compris Mozart, Haydn et les symphonies d'un Beethoven.

La lutte que le grand symphoniste eut à soutenir en 1822 avec ses dernières oeuvres contre Rossini, pendant son séjour à Vienne, fut toute un désavantage du génie allemand avec ses profondeurs philosophiques. La troupe de rossignols ausoniens (et quelle troupe! Lablache, Rubini, Donzelli, David, Mainvielle-Fodor, Marie-Lalande), enlevait tous les suffrages de mélomanes viennois, tournait la tête à tout le monde, sans excepter le grand philosophe Hegel, qui alors (comme le prouvent ses lettres) ne rêvait que Rossini et *la Cenerentola!*... La salle où Beethoven pour la première fois donna sa symphonie avec choeurs et les fragments de sa grande Messe resta à moitié vide!

Les Allemands de Berlin, mortifiés et effarouchés par la défaite du style classique—voulurent un moment opposer à Rossini—la Vestale, Fernand Cortez et l'Olympie de Spontini. Lutte par trop inégale! Le conquérant musical savait bien que Spontini, avec tout son mérite, n'était pas fait pour être son rival.

Rossini, lui, avait complètement raison quand il disait, en badinant, que rien que sa vénérations sans bornes pour Mozart l'empéchait de traiter *à neuf* et à sa manière «rossinienne» le sujet de *Don-Juan*. Il était sûr *d'éclipser* du moins par les succès, le chef-d'oeuvre le plus inspiré du grand maestro-classique·

Mais au commencement de la troisième décade de notre siècle, sous l'influence de la grande réaction germanique contre Napoléon 1-er, surgit un Tyrtée

---

было Россини, отодвинулось на второй планъ, не исключая Моцарта, Гайдна и даже симфоній Бетховена.

Борьба, которую великому симфонисту и его послѣднимъ произведеніямъ пришлось выдержать въ 1822 г. въ Вѣнѣ противъ Россини окончилась не въ пользу нѣмецкаго генія, со всею его философскою глубиною. Труппа итальянскихъ соловьевъ (и какая труппа! Лаблашъ, Рубини, Донзели, Давидъ, Мэньвель-Фодоръ, Алерикъ Лаландъ) приводили въ восторгъ всѣхъ вѣнскихъ меломановъ, всю вѣнскую публику и даже великаго философа Гегеля, который въ то время (какъ то видно изъ его переписки) бредилъ Россини и его Ченерентолою!... Зала, въ которой Бетховенъ въ первый разъ давалъ свою симфонію съ хорами и отрывки изъ своей большой мессы, осталась на половину пустою!

Берлинскіе нѣмцы, оскорбленные и испуганные пораженіемъ классическаго стиля, захотѣли противопоставить Россини «Весталку», «Фернанда-Кортеза» и «Олимпію» Спонтини. Но борьба оказалась слишкомъ неравною. Музыкантъ-побѣдитель хорошо зналъ, что Спонтини, не смотря на всѣ свои достоинства, не можетъ быть ему опаснымъ соперникомъ.

Россини былъ совершенно правъ, когда говорилъ въ шутку, что только его глубокое, безграничное уваженіе къ Моцарту не позволяетъ ему обработать *за ново* и по своему, по «россиніевски», сюжетъ «Донъ Жуана». Онъ былъ увѣренъ, что затмитъ, по крайней мѣрѣ съ точки зрѣнія успѣха, образцовое и наиболѣе вдохновенное произведеніе великаго классическаго маэстро.

Но въ началѣ третьяго десятилѣтія нашего вѣка, подъ вліяніемъ вели-

tudesque dans la personne de Charles-Marie de Weber. Comme patriote, comme sujet exclusivement allemand, tres—apparenté sous ce rapport à ses grands contemporains, Franz Schubert et Beethoven lui même—il fut appelé à renouveler la face de *l'opéra allemand*, créé par Mozart dans sa Flûte enchantée et déjà presqu'expirant sous la plume routinière des maîtres de chapelle, qui dans leurs singspiels s'efforçaient d'imiter l'inimitable.

Weber—tout en payant son tribut d'admiration illimitée à Mozart—allait son propre chemin et son Freyschütz obtenant d'emblée un succés colossal, prodigieux, parfaitement mérité et rivalisant avec les triomphes universels de Rossini, fit une diversion dans les destins du drame musical.

A côté du grand courant italien, à côté du courant un peu moins fort des opéras français, jaillit un troisième courant — l'opéra allemand — qui, lui aussi, eut à subir dans le principe une lutte acharnée avec l'école «classique» dont les représentants se serraient sous le drapeau de Gluck, de Mozart et de Spontini.

Weber—quoique proclamé non classique—fut vainqueur, et comme il eut le tort d'avoir pris fort souvent les armes contre Rossini, c'est maintenant sous le drapeau de Weber que se groupèrent les détracteurs de l'opéra italien.

C'est d'ici—à proprement parler—que date l'antagonisme des Allemands et des Italiens modernes en fait de musique. Beethoven (c'est authentique) était enchanté du Barbier.

Weber—au contraire—n'a jamais su rendre la moindre justice à une seule

---

кой германской реакціи противъ Наполеона I, возникъ тевтонскій Тиртей въ лицѣ Карла Маріи Вебера. Какъ патріотъ, какъ истинный нѣмецъ, подобно Францу Шуберту и Бетховену, онъ былъ призванъ возродить нѣмецкую оперу, своею «Волшебною Флейтою». Созданная Моцартомъ нѣмецкая опера, влачила самое жалкое существованіе, еле дыша подъ рутинными пріемами капельмейстеровъ, пытавшихся подражать неподражаемому.

Веберъ, платя дань бегранчнаго восхищенія Моцарту, шелъ однако своею дорогой и его «Волшебный Стрѣлокъ» имѣлъ уже съ самаго начала колоссальный успѣхъ, совершенно заслуженный и соперничавшій съ міровыми тріумфами Россини. Эта опера произвела диверсію въ судьбахъ музыкальной драмы.

Рядомъ съ большимъ итальянскимъ теченіемъ, рядомъ съ нѣсколько менѣе сильнымъ теченіемъ французской оперы, возникло третье теченіе нѣмецкой оперы, которому также пришлось выдержать съ самаго начала ожесточенную борьбу съ «классической» школой, представители которой сомкнулись вокругъ знамени Глюка, Моцарта и Спонтини.

Веберъ, хотя и объявленный неклассическимъ, остался побѣдителемъ, а такъ какъ онъ, къ прискорбію, неоднократно ополчался противъ Россини, то подъ знаменемъ Вебера сгруппировались теперь хулители итальянской оперы.

Съ этой-то поры, собственно говоря, и ведетъ свое начало музыкальный антагонизмъ между современными нѣмцами и итальянцами. Бетховенъ (какъ то достовѣрно извѣстно), былъ въ восторгѣ отъ «Севильскаго Цирульника». Веберъ, напротивъ, «никогда не умѣлъ отдавать» справедливости ни одной

ligne de Rossini, lui empruntant bien des choses dans le coloris. Cette haine est devenue malheureusement un mot d'ordre dans le camp Allemand, mot d'ordre renforcé encore par les Mendelssohn et les Schumann, dans les excés de leur particularisme musical. D'un autre côté les Italiens n'ont jamais voulu rien comprendre ni à Beethoven ni à Weber.

Mais la troisième décade n'est pas encore expirée que Weber, Schubert et Beethoven ne sont plus! (Quelle matière pour un historiographe musical que ces trentes premières années de notre siècle!) Spontini reste à Berlin, mais n'écrit presque plus. C'est l'epoque du règne de Rossini sans partage.

Il transplante son activité a Paris (aigri par l'insuccés de *Sémiramide* devant les Italiens) et au théâtre des triomphes de Gluk et de Spontini donne le *Siège de Corinthe (le Maometto secondo* retouché) Moïse (remancent du *Mosè in Egitto*)—le *Comte Ory* (bijou délicieux) et enfin—*Guillaume Tell.*

Je ne me propose nullement de faire ici un éloge ou encore moins une analyse des oeuvres que l'univers admire.

Je dis seulement que pour quelqu'un qui étudie l'histoire de l'art sans partie pris il est un peu difficile de rester par rapport à Rossini au point de vue allemand.

Il est difficile pour quelqu'un qui a des yeux de ne pas voir que positivement tout le grand mouvement du drame musical de notre époque, avec tous ses horizons immenses qui s'ouvrent devant nous, est encore très-intimement lié aux conquêtes de l'auteur de *Guillaume Tell.*

строчкѣ Россини, заимствуя у него, однако, многое, по части колорита. Эта ненависть, къ сожалѣнію, сдѣлалась лозунгомъ въ нѣмецкомъ лагерѣ, лозунгомъ скрѣпленнымъ сверхъ того Мендельсономъ и Шуманомъ, среди излишествъ ихъ музыкальнаго партикуляризма. Съ своей стороны и итальянцы никогда не хотѣли ничего понять въ Бетховенѣ и Веберѣ.

Но не успѣло еще завершиться третье десятилѣтіе, какъ Веберъ, Шубертъ и Бетховенъ перестали существовать! (Какой матеріалъ для музыкильнаго исторіографа даютъ эти первыя тридцать лѣтъ нашего вѣка!) Спонтини остается въ Берлинѣ, но почти ничего не пишетъ. Это эпоха безраздѣльнаго господства Россини.

Онъ переноситъ свою дѣятельность въ Парижъ (досадуя на неуспѣхъ Семирамиды въ Италіи) и на сценѣ, видѣвшей тріумфы Глюка и Спонтини, даетъ «Осаду Коринеа», «Maometto secondo», въ нѣсколько измѣненномъ видѣ, «Моисея» (передѣланнаго изъ Mose in Egitto), «Графа Ори» (прелестную жемчужину) и, наконецъ, «Вильгельма Телля».

Я не имѣю намѣренія писать здѣсь хвалебную статью, ни еще менѣе анализъ произведеній, которыми восхищается весь міръ.

Я хочу сказать только, что для изучающаго искусство безъ предвзятой мысли, немного трудно стоять, по отношенію къ Россини на нѣмецкой точкѣ зрѣнія. Трудно для того, кто имѣетъ очи чтобы видѣть, не замѣтить, что положительно все великое движеніе музыкальной драмы нашего времени, со всѣми ея, открывающимися передъ нами широкими горизонтами, до сихъ поръ

Il n'a pas été *réformateur par principe* (comme l'a été Gluk, comme l'est Wagner de nos jours) mais — comme Mozart et Beethoven — il a revolutionné son art par la fougue de son génie, par son «vin nouveau» dont il a su remplir «des outres vieillies». Il n'a jamais fait autres choses—même dans son Guillaume Tell—que *d'excellente musique sur un sujet donné*, dans un cadre donné (procédés de son modèle, Mozart). Il ne se préoccupait pas trop de la vérité dramatique à toute epreuve; mais la beauté merveilleuse de ses formes, le charme enivrant de son coloris ont tant de force, d'intensité, qu'on oublie—comme quand on reste en extase devant un tableau du Titien ou de Paul Veronèse—toutes les imperfections de la donnée, tout le manque de vérité dans la conception—influencée par les traditions du *style donné et accepté*—pour ne s'attacher qu'aux attraits de l'oeuvre, pour se laisser *subjuguer* par l'impression.

L'oeuvre de Rossini parle au coeur, à l'imagination, avant de s'adresser à la raison réfléchissante. C'est bien souvent le contraire chez les maîtres allemands.

Certainement que sur le magnifique sujet de Guillaume Tell on peu s'imaginer *un drame musical* plus vaste, plus complet, plus émouvant—surtout dans les scènes du denoûment,—un drame musical plus vrai, plus profond, plus intimement apparenté au chef-d'oeuvre de Schiller,—mais pour la beauté des détails, la grâce du paysage alpestre, le charme des rôles d'amoureux, le pathétique *suave* du fameux trio — il sera à tout jamais difficile de lutter avec le chef-d'oeuvre de Rossini. La fusion si heureuse des beautés de l'opéra français,

---

тѣсно связано съ побѣдами автора «Вильгельма Телля». Онъ не былъ реформаторомъ по принципу (какъ, напримѣръ, Глюкъ, какъ Вагнеръ въ наши дни), но, подобно Моцарту и Бетховену, онъ совершилъ переворотъ въ своемъ искусствѣ силою своего генія, тѣмъ «виномъ новымъ», которымъ съумѣлъ наполнить «мѣхи вѣтхи». Онъ писалъ всегда, не исключая и «Вильгельма Телля», *прекрасную музыку на данный сюжетъ*, въ данной рамкѣ (способъ его образца Моцарта). Онъ не особенно заботился о драматической правдѣ, во что бы то ни стало; но чудная красота его формъ, опьяняющее очарованіе его колорита, такъ интенсивны и могучи, что забываешь—совершенно такъ же какъ предъ картиной Тиціана или Поля Веронеза—всѣ несовершенства основной мысли, весь недостатокъ правды въ концепціи, подъ вліяніемъ условнаго стиля, — и увлекаешься чарами творенія, *покоряясь впечатлѣнію*.

Творчество Россини говоритъ сердцу, воображенію, прежде чѣмъ обращаться къ разуму и разсужденію. У нѣмецкихъ маэстро, часто бываетъ совершенно наоборотъ. Безъ сомнѣнія, на роскошную тэму Вильгельма Телля можно представить себѣ болѣе обширную музыкальную драму, болѣе полную, болѣе потрясающую — въ особенности въ заключительныхъ сценахъ, музыкальную раму, болѣе правдивую, болѣе глубокую и болѣе сродную chef d'oeuvre'у Шиллера — но на всегда трудно будетъ бороться съ мастерскимъ произведеніемъ Россини въ дѣлѣ красоты подробностей, чарующей прелести альпійскаго пейзажа, очарованія любовныхъ ролей, патетизма знаменитаго тріо. Счастливое сліяніе красотъ французской, итальянской и нѣмецкой оперы, чудеснымъ обра-

italien et allemand s'adoptait merveilleusement à un sujet qui se passe dans une contrée intermédiaire entre ces trois pays.

L'opéra à canevas historique à fait depuis un pas de géant dans les *Huguenots;* c'est vrai. Mais ce pas était il possible pour Meyerbeer avant *Guillaume Tell?* La magnifique scène de la «bénédiction des poignards» ne se ressent-elle pas un peu fortement de la fameuse scène du «serment au Rutli»?—

Si vous examinez tous les opéras en renom depuis 1815 jusqu'à notre époque vous trouverez partout l'immense influence du «style Rossini» dans les choeurs, l'ordonnance des masses et les détails de l'orchestration.

Le coloris de Meyerbeer n'est en grande partie qu'un amalgame heureux de l'orchestration de Rossini avec celle de Weber et, plus tard, avec celle de Berlioz.

Richard Wagner est dans le même cas (abstraction faite des innovations qui portent le cachet de son individualité, comme dans toute oeuvre de génie).

Les oeuvres d'Auber—d'un autre côté—se ressentent de l'influence rossinienne à chaque pas. Toujours et partout—dans les styles les plus contrastants entre eux—c'est Rossini qui est le grand moteur.

Et en Italie que trouve-t-on jusqu'à nos jours, sinon une imitation *servile* de Rossini de plus en plus plate, affaiblie, affadie dans Bellini et Donizetti, brutalisée dans Verdi?

Rossini est il responsable des excés déplorables des ses imitateurs maladroits?

зомъ подходило къ дѣйствію, происходящему въ странѣ, лежащей между этими тремя націями. Опера на исторической основѣ, съ тѣхъ поръ, сдѣлала гигантскій шагъ впередъ въ «Гугенотахъ»; это несомнѣнно. Но былъ-ли возможенъ этотъ шагъ для Мейербера ранѣе «Вильгельма Телля»? Развѣ великолѣпная сцена «благословенія мечей» не отзывается и въ весьма сильной степени знаменитаго «клятвой въ долинѣ Грютли?».

Если разсмотрѣть всѣ знаменитыя оперы, начиная съ 1815 г. и до нашего времени, то повсюду встрѣтимъ вліяніе «россиніевскаго стиля», въ хорахъ, распредѣленіи массъ и деталяхъ оркестровки.

Колоритъ Мейербера, въ большинствѣ случаевъ, есть ничто иное, какъ удачная амальгама оркестровки Россини съ оркестровкою Вебера, а позднѣе и Берліоза.

Тоже можно, по справедливости, сказать и о Рихардѣ Вагнерѣ (кромѣ его нововведеній, носящихъ печать его индивидуальности, какъ во всякомъ геніальномъ произведеніи).

Съ другой стороны, произведенія Обера, на каждомъ шагу отзываются россиніевскимъ вліяніемъ. Всегда и повсюду, въ самыхъ противоположныхъ стиляхъ, Россини является великимъ двигателемъ.

А въ Италіи, что̀ видимъ мы и до нашихъ дней, какъ не *рабольпное* подражаніе Россини, все болѣе и болѣе плоское, обезсиленное и разбавленное водой у Беллини и Доницетти и огрубѣлое у Верди? Но развѣ Россини можетъ быть отвѣтственнымъ за прискорбныя излишества своихъ неловкихъ подражателей?

Depuis 1829, pendant 40 ans—hélas!—il n'a plus abordé l'arène de ses triomphes, la scène lyrique. Mais c'est que, ayant commencé sa carrière lumineuse de fort bonne heure, à 18 ans dans l'espace d'un vingtaine d'années, par une série non interrompue de chefs-d'oeuvre, il avait dit *tout* ce qu'il avait à dire.

Comme interruption de son silence—il y a le Stabat Mater écrit en 1841. C'est assez théâtral, mais fort beau. Ça n'est pas du style religieux à la manière de Mendelssohn ou à la manière des anciens maîtres italiens du XIV-e siècle, c'est vrai; mais serait-ce un reproche au Titien si vous dites que son «Assomption de Sainte-Vierge» ne ressemble nullement à un Giotte ou à un Overbeck?

Rossini reste toujours—Rossini.

Les bluettes qu'il composa et publia «en passant» sous le nom de *Soirées musicales* sont des petits chefs-d'oeuvre ravissants, inimitables de grâce et de fraîcheur. Melodie naturelle et inspirée, toujours en situation, détails harmoniques exquis. Ces perles du plus pur Orient l'emportent, à mon avis, sur bien des *Lieder* de Schubert et de Schumann les plus préconisés.

L'harmonie, l'équilibre de toutes les facultés constitutives du génie est un spectacle admirable pour qui étudie la nature artistique de Rossini.

Anathematisé par les musicien allemands (excepté dans *Guillaume Tell*, qui est réputé *presque* «classique») l'auteur du «*Barbier*» ne leur rendait pas la pareille.

Tout au contraire, depuis ses premières lectures musicales il était en

---

Начиная съ 1829 г., въ теченіи, увы, 40 лѣтъ, онъ не выступалъ на арену своихъ тріумфовъ, на лирическую сцену. Но это потому что рано начавъ свое свѣтозарное поприще, 18-лѣтнимъ юношею, онъ въ теченіи какихъ нибудь двадцати лѣтъ, въ цѣломъ непрерывномъ рядѣ chef d'oeuvres'овъ, сказалъ все, что могъ сказать.

Молчаніе свое онъ прервалъ своимъ Stabat Mater, написаннымъ въ 1841 г. Это довольно театральная вещь, но все-таки прекрасная. Это не религіозный стиль манеры Мендельсона или старыхъ итальянскихъ маэстро XIV столѣтія, конечно; но развѣ могло бы считаться упрекомъ какому-нибудь Тиціану, если бы сказали, что его «Успеніе Св. Дѣвы», нисколько не напоминаетъ Жіотто или Овербека?

Россини навсегда останется Россини.

Блюэтты, которыя написаны и изданы имъ мимоходомъ, подъ заглавіемъ «Soirées musicales»,—маленькіе chef d'oeuvres'ы, восхитительные, неподражаемые въ своей граціи и свѣжести, вдохновенныя и изящно простыя, мелодіи, всегда къ мѣсту и времени, всегда чарующія гармоническими подробностями. Эти чистѣйшія жемчужины востока, по моему мнѣнію, превосходятъ многія изъ наиболѣе прославленныхъ Lieder въ Шуберта и Шумана. Гармонія, уравновѣшенность всѣхъ составныхъ свойствъ генія представляетъ изумительное зрѣлище для каждаго, изучающаго артистическую натуру Россини.

Преданный проклятію и отверженію нѣмецкими музыкантами (во всемъ кромѣ «Вильгельма Телля», который почитается *почти* классическимъ) авторъ

adoration devant Haydn et Mozart, qu'il ne cessait — *d'etudier* laborieusement et sous toutes les formes.

Tout jeune encore, il conduisit de *mémoire* une exécution de l'oratorio de Haydn, la *Création*. Son extrême estime pour *Don-Juan* est devenue proverbiale. Plus tard il étudia à fond les symphonies de Beethoven. (Ferdinand Hiller—dans ses «conversations avec Rossini à Trouville en 1856»—a rassemblé une quantité de traits intéressants de cette vénération de Rossini pour les grands classiques allemands, ses maîtres et ses modèles).

Une étude un peu approfondie de l'oeuvre de Rossini, prise dans son ensemble, démontrerait les traces de cette influence salutaire des génies allemands sur le génie italien, pur sang. Aucun des maîtres italiens modernes ne peut rivaliser avec Rossini, dans l'ordonnance générale de chacune de ses compositions, ordonnance, toujours claire, organique et profondément pensée (quant à la forme technique). Jamais rien de heurté, de trouble, de diffus, ni dans le dessin, ni dans l'harmonie, souvent exquise et très fine. L'idée est toujours limpide, lumineuse, la charpente musicale aussi simple et aussi forte que dans Haydn et dans Mozart.

En fait de compostion vocale avec orchestre (le sommet de l'art musical) il n'y a qu'un seul maître que rivalise avec l'illustre auteur de *Don-Juan* dans *l'équilibre* de toutes les parties chantantes et accompagnantes, il n'y en a *qu'un seul* qui sache écrire pour les voix et pour les instruments (solos ou choeurs, masses ou details)—comme Mozart—*sans reproche*—c'est encore—Rossini.

«Цирюльника» не платилъ имъ тою-же монетою. Напротивъ, уже при первомъ знакомствѣ съ твореніями Гайдна и Моцарта, которыя не переставалъ внимательно *изучать* во всѣхъ ихъ формахъ, онъ проникается восторженнымъ благоговѣніемъ къ нимъ. Еще юношей, онъ дирижировалъ *на память* исполненіе ораторіи Гайдна «Сотвореніе міра». Его крайнее поклоненіе «Донъ-Жуану» перешло въ пословицу. Позднѣе, онъ основательно изучилъ симфоніи Бетховена. (Фердинандъ Гиллеръ — въ своихъ «Бесѣдахъ съ Россини въ Трувилѣ въ 1856 г.»—собралъ множество интересныхъ чертъ этого поклоненія Россини великимъ нѣмецкимъ классикамъ, его учителямъ и образцамъ).

Болѣе глубокое изученіе дѣла Россини, въ его цѣломъ, доказало-бы наглядно слѣды этого благотворнаго вліянія нѣмецкихъ геніевъ на генія чистокровно итальянскаго.

Ни одинъ изъ современныхъ итальянскихъ маэстро не можетъ соперничать съ Россини въ общемъ распредѣленіи каждаго изъ произведеній, всегда ясномъ, органическомъ и глубоко продуманномъ (относительно технической формы). Никогда не замѣчается у него шероховатостей, неясностей, спутанности, ни въ рисункѣ, ни въ гармоніи, нерѣдко превосходной и очень тонкой. Мысль у него всегда свѣтла, свѣтозарна, музыкальный остовъ такъ-же мощенъ и простъ, какъ у Гайдна и Моцарта.

Въ дѣлѣ вокальной композиціи съ оркестромъ (вершины музыкальнаго искусства) есть только одинъ соперникъ у славнаго автора «Донъ-Жуана», по *уравновѣшенности* всѣхъ поющихъ и аккомпанирующихъ частей, есть только

On pourrait dire que sous bien des rapports—Rossini *est le Mozart* du dix-neuvième siècle.

Avec Beethoven — au contraire — l'auteur de *Guillaume Tell* — quoique influencé à son tour par la *symphonie pastorale*—n'a presque point de contact. Ce sont deux natures absolument différentes; présque diamétralement opposées. Il est clair qu'un Paul Veronèse doit avoir très peu d'affinités avec un Michel-Ange.

On a conservé un mot de Rossini (authentique), sur lequel je fixerai un instant l'attention de mes lecteurs.

En contant (en 1841) d'un concert du conservatoire de Paris, ou l'on venait d'exécuter la «Symphonie avec choeurs» de Beethoven, Rossini dit à Hiller qui l'accostait:

«Je ne connais rien de plus beau que le scherzo de cette symphonie»... Le reste de l'oeuvre *manque de charme* et la musique ne peut s'en passer».

Pas assez de «charme!» — On serait joliment satisfait, si, par exemple, on s'évertuait à chercher du «charme» dans la fresque du *Jugement dernier* de la chapelle Sixtine.

Il est évidement très-faux de vouloir juger un oeuvre musicale transcendante et d'un profondeur immense, comme l'est la symphonie avec choeurs — sous le seul rapport du—«charme!»

Mais Rossini ne se piquait, je crois, nullement de s'ériger en promoteur de la critique musicale raisonnée et philosophique.

одинъ учитель, умѣющій писать и для голосовъ, и для инструментовъ (соло или хоры, массы или детали) наравнѣ съ Моцартомъ «безъ упрека» и это опять-таки—Россини.

Можно было-бы сказать, во многихъ отношеніяхъ, что Россини *есть Моцартъ* девятнадцатаго вѣка.

Съ Бетховеномъ, напротивъ, авторъ «Вильгельма Телля», хотя и испытавшій въ свою очередь вліяніе *пасторальной симфоніи*, почти не имѣетъ точекъ соприкосновенія. Это двѣ совершенно-различныя натуры, почти діаметрально противоположныя. Очевидно, что Поль Веронезъ долженъ имѣть весьма малое сходство съ какимъ нибудь Микель Анджело.

Въ музыкальной лѣтописи сохранилось характерное словечко Россини, на которое я обращу на минуту вниманіе моихъ читателей.

Выходя, какъ-то разъ (въ 1841 г.) изъ концерта въ парижской консерваторіи, гдѣ только что была исполнена «симфонія съ хорами» Бетховена, Россини сказалъ подходившему къ нему Гиллеру: «Я не знаю ничего прекраснѣе скерцо этой симфоніи... Остальное въ этомъ произведеніи *недостаточно привлекательно* (manque de charme), а въ музыкѣ нельзя безъ этого обходиться».

Недостаточно привлекательно! Нечего сказать, много были-бы мы довольны, еслибы, напримѣръ, постарались отъискать привлекательность въ фрескѣ Сикстинской капеллы, изображающей *Страшный Судъ*.

Очевидно, совершенно неосновательно судить о трансцедентномъ музы-

Son mot nous est infiniment précieux comme une expression sincère de son impression du moment, expression qui a jailli *du fond* de sa nature d'artiste. Ce mot seul est pour nous le resumé, le chef de cette nature si riche et si épicurienne.

Oui, Rossini était, avant toutes choses, *le prêtre du charme en musique, et, sous ce rapport,* il est au dessus des plus grands genies, sans excepter ni Mozart, ni Beethoven.

C'est bien assez, selon moi, pour mériter le titre de «classique» et pour rester à tout jamais une des premières sommités de son *art.*

Montaigne a dit: «Voici mon opinion; je ne la donne pas pour bonne, je la donne pour mienne».

Qu'il me soit permis pours cette fois de modifier un peu le mot de Montaigne.

Je dirai: «Voici mon opinion sur Rossini. Je la donne *pour bonne* et je défie qui que ce soit de *me prouver* qu'elle ne l'est pas.



кальномъ произведеніи необычайной глубины, какова эта симфонія съ хорами—съ точки зрѣнія «привлекательности».

Но, я полагаю, что Россини не имѣлъ ни малѣйшаго притязанія на рѣшающій голосъ въ музыкальной критикѣ, философской и разсуждающей.

Его слово намъ безконечно дорого, какъ искреннее выраженіе его впечатлѣнія въ ту минуту, выраженія, брызнувшаго изъ глубины его артистической натуры. Одно это словечко есть для насъ резюмэ, ключъ къ этой столь богатой и столь эпикурейской натурѣ.

Да, Россини былъ прежде всего жрецъ *привлекательности въ музыкѣ и въ этомъ отношеніи* онъ выше величайшихъ геніевъ, не исключая ни Моцарта, ни Бетховена.

Этого, по моему мнѣнію, весьма достаточно, чтобы заслужить титулъ «классическаго» и остаться на вѣчныя времена одною изъ главъ своего искусства.

Монтэнь сказалъ: «Вотъ мое мнѣніе; я не выдаю его за хорошее, могу только сказать, что оно мое».

Да будетъ мнѣ позволено, на этотъ разъ видоизмѣнить немного слова Монтэня.

Я скажу: «Вотъ мое мнѣніе о Россини. Я нахожу, что оно правильно и сомнѣваюсь, чтобы кто-либо могъ *доказать мнѣ*, что это не такъ».



По поводу Историческаго Концерта г. Промбергера *).



(Переводъ статьи «Apropos du concert historique de M-r J. Promberger»).

ъ № 70 «Journal de St.-Pétersbourg» была приведена довольно подробная программа этого интереснаго вечера, состоявшагося въ залѣ Кононова въ присутствіи весьма многочисленной публики.

Починъ г. Промбергера достоинъ былъ вполнѣ особаго вниманія со стороны тѣхъ, кто интересуется серьезно искусствомъ.

Я уже вскользь имѣлъ случай замѣтить, что право и честь познакомить нашу публику съ исторіей музыки въ ея образцахъ, выбранныхъ въ музыкальной литературѣ разныхъ эпохъ—принадлежитъ тѣмъ музыкальнымъ учрежденіямъ, которыя обладаютъ большими исполнительными средствами.

Къ несчастію, наше Филармоническое Общество устраиваетъ только «итальянскіе концерты», дающіе громадные сборы,—въ пользу вдовъ и сиротъ группы нѣмцевъ музыкантовъ нашихъ оркестровъ. Очевидно, что «филармоническимъ» общество это называется по ошибкѣ, оно должно было-бы именоваться собственно «филантропическимъ», такъ какъ цѣль, которую оно преслѣдуетъ—большіе сборы, не имѣетъ ничего общаго съ музыкальными задачами.

Остается Консерваторія, высшей задачей которой очевидно является сохраненіе традицій искусства путемъ прекраснаго, образцоваго исполненія великихъ классическихъ твореній всѣхъ родовъ музыки и всѣхъ эпохъ и содѣйствовать всему тому, что относится къ изученію различныхъ отраслей музыки. Но столь существенная сторона дѣла, какъ изученіе «исторіи» нашего искусства, вмѣсто того чтобы быть выдвинутой впередъ, остается со дня основанія Консерваторіи въ полнѣйшемъ пренебреженіи. И въ видѣ образцовъ, которыми ученики этого учрежденія должны вдохновляться, имъ преподносятъ въ

*) Journal St.-Pétersbourg, 1869 г., № 76.

послѣднее время въ концертахъ умышленно «каррикатуры» съ твореній Моцарта и Бетховена, каррикатуры, имѣющія цѣлью выставить въ выгодномъ свѣтѣ великія откровенія современной музыки, воплотившіяся въ сочиненіяхъ несозрѣвшихъ еще геніевъ—друзей дирижера этихъ концертовъ.

Другимъ доказательствомъ достойнаго всякаго порицанія равнодушія этого учрежденія и полнѣйшей эстетической анархіи, господствующихъ въ немъ (особенно со времени Антона Рубинштейна)—является на нашихъ глазахъ, исполненіе віолончелистомъ любителемъ въ музыкальныхъ собраніяхъ, устраиваемыхъ въ залѣ самой этой Консерваторіи,—сочиненій его учителя, никогда не пользовавшагося какой либо извѣстностью въ области музыкальнаго сочинительства.

Бѣдные ученики! Бѣдная Консерваторія! Увы!..

И такъ, выразимъ еще разъ нашу глубокую признательность г. Промбергеру, которому пришла счастливая мысль организовать и у насъ историческіе концерты на манеръ тѣхъ, которые устраиваются въ Парижѣ и Брюсселѣ Фетисомъ и въ Вѣнѣ—Целльнеромъ.

Помимо интереса новизны, со стороны идеи такого концерта, вечеръ 31 марта представлялъ выдающійся музыкальный интересъ по существу дѣла.

Изъ числа исполненныхъ произведеній, нѣкоторыя произвели глубокое впечатлѣніе на слушателей—какъ напр. оба хора a capella Палестрины, этого безсмертнаго писателя, извѣстнаго у насъ только по имени; арія Адмета изъ «Альцесты» Люлли, творца французской лирической трагедіи (очень хорошо спѣтая, хотя и съ плохимъ произношеніемъ словъ, г. Тидеке); терцеттъ для сопрано, контральто и тенора, изъ оперы «Regolo» Александра Скарлатти, прекрасно исполненный госпожами Клеммъ, Хвостовой и г. Тидеке; арія Монтеверде и Лео, прекрасно переданные г-жей Хвостовой; арія для одного оркестра изъ балета Рамо, также одного изъ великихъ предшественниковъ Глюка.

Нѣсколько вокальныхъ піесъ, исполненныхъ въ этомъ концертѣ, отличались такой свѣжестью и прелестью, какія трудно было ожидать встрѣтить въ произведеніяхъ столь отдаленнаго отъ насъ времени.

Особенно обратили на себя вниманіе слушателей Villanella alla Napolitana» Донити (1550 г.), представляющее ансамбль съ каденціями въ стилѣ почти современной комической оперы,—красивая французская аріетта для сопрано Жомелли о птицахъ, подъ заглавіемъ «Папагена», мастерски исполненная г-жей Клеммъ, которая, какъ и г-жа Хвостова (замѣчательное контральто)—ученица консерваторіи класса г-жи Ниссенъ. И при такихъ силахъ, которыми уже располагаетъ консерваторія, она однако.... но не будемъ повторяться...

Если въ чемъ либо можно серьезно упрекнуть составителей программы такъ это въ томъ, что они включили въ нее нѣсколько номеровъ старинной музыки, арранжированной на современный ладъ Целльнеромъ и отчасти самимъ г. Промбергеромъ. Арранжировка всегда является искаженіемъ—и осо-

бенно, когда дѣло идетъ объ образцахъ сочиненій прошлыхъ эпохъ; сочиненія эти интересны именно въ своей цѣльности, неприкосновенности, въ ихъ ветхости такъ сказать, въ архаичности ихъ формы, какъ бы несообразной она не казалась. Г. Промбергеръ очевидно увлекся мыслью, что надо сдѣлать уступки публикѣ, непривыкшей вкушать музыку выходящую изъ условныхъ, обычныхъ музыкальныхъ рамокъ. Но такія уступки, неоправдываемыя даже никакими требованіями практики, достойны всегда порицанія. Хоры Палестрины, исполненные безъ аккомпанимента, безъ ретуши, произвели глубокое впечатлѣніе на всѣхъ — но этого нельзя сказать о романсѣ короля и трубадура Тибо (XIII в.), спѣтомъ подъ аккомпаниментъ арфы, сочиненный на дняхъ, въ изысканномъ и хроматическомъ стилѣ современной нѣмецкой музыки!

Сочиненіе Фрескобальди, Рамо, Доменико Скарлатти—для органа (замѣненнаго въ оркестрѣ гармоніумомъ) и для клавесина — были прекрасно переданы г. Промбергеромъ и привели слушателей въ восторгъ.

Очень сожалѣли о томъ, что не былъ исполненъ дуэтъ изъ оперы Перголезе «La Serva padrona» — который въ исполненіи г-жи Клеммъ и г. Мео доставилъ бы высокое наслажденіе публикѣ. Болѣзнь г. Мео тому помѣшала.

Какъ первый опытъ въ этомъ родѣ, историческій концертъ г. Промбергера не могъ сойти совсѣмъ гладко, безъ пробѣловъ. Этотъ превосходный профессоръ фортепіанной игры, устраивая свой историческій концертъ, понялъ что одно исполненіе сочиненій стараго времени, безъ нѣсколькихъ пояснительныхъ словъ, лишило-бы концертъ того полунаучнаго характера, который ему присвоивался самимъ характеромъ вечера.

Въ виду этого г. Промбергеръ составилъ сжатый конспектъ исторіи музыки съ древнѣйшихъ временъ до Бетховена и напечаталъ его, какъ предисловіе къ программѣ концерта, на русскомъ и нѣмецкомъ языкахъ. Это было какъ нельзя болѣе умѣстно и кстати. Но этимъ онъ не ограничился и ему пришла несчастная мысль поручить прочесть этотъ очеркъ передъ публикой артисту нѣмецкой драматической труппы, г. Герстелю.

Это было ошибкой и промахомъ, который едва не повредилъ самому концерту. Публика, выведенная изъ терпѣнія безконечнымъ чтеніемъ, предшествовавшемъ музыкѣ, и притомъ на языкѣ незнакомомъ доброй половинѣ слушателей—выражала свое неудовольствіе, прибѣгая къ пріему, вошедшему въ употребленіе въ подобныхъ случаяхъ—т. е. прибѣгая къ аплодисментамъ настойчиво раздававшимся, совершенно не кстати, съ очевидной цѣлью помѣшать чтенію и положить ему конецъ.

Не смотря на эту враждебную демонстрацію, чтеніе продолжалось и небольшая брошюра была выслушана сполна при аплодисментахъ все болѣе и болѣе громкихъ. Но какъ только началась музыка, этотъ злосчастный эпизодъ былъ забытъ; но очевидно, что его можно было бы и вовсе избѣгнуть, если бы г. Промбергеръ замѣнилъ это надоѣдливое и утомительное нѣмецкое чтеніе

нѣсколькими пояснительными строками, сказанными или прочитанными по-русски передъ каждой исполнявшейся пьесой.

Наши газеты, жадныя до всего, что даетъ пищу публичному скандалу, эксплуатируютъ уже всячески этотъ инцидентъ 31 марта, разсказанный мною здѣсь съ самой щепетильной, исторической точностью.

«С.-Петербургскія Вѣдомости», въ номерѣ отъ 3 апрѣля, воспроизводятъ по этому поводу статейку изъ «Вѣсти», гдѣ говорится о большомъ скандалѣ, о смятеніи, о чтеніи состоявшемся неожиданно и не оповѣщенномъ въ афишахъ *), прерывавшемъ музыку на серединѣ исполнявшихся сочиненій. Увѣряютъ будто чтеніе это вызвало цѣлую бурю шиканій, свистковъ, топанія, стучанья стульями и т. п.

Музыкальный критикъ этой газеты поступилъ бы правильнѣе, если бы, вмѣсто передачи невѣрныхъ свѣдѣній, явился бы на концертъ г. Промбергера, и это, можетъ быть, было бы для него поучительно. Но эти господа брезгаютъ тѣмъ «хламомъ», который зовется «Исторіей искусства». Музыка у нихъ начинается съ Берліоза и Шумана и достигаетъ своего апогея въ оперѣ г. Кюи.

Пройдетъ еще немало времени, прежде чѣмъ органы русской періодической и ежедневной прессы въ состояніи будутъ говорить о совершившемся фактѣ, изъ области искусства, серьезно и безпристрастно.

Но эти пересуды или это молчаніе не помѣшаетъ намъ выразить здѣсь нашу глубокую благодарность г. Промбергеру и высказать наши пожеланія, чтобы онъ настойчиво продолжалъ свое дѣло, не останавливаясь на первомъ удачномъ опытѣ, къ которому публика отнеслась, въ музыкальной его части, съ самымъ горячимъ сочувствіемъ.

Говорятъ, что черезъ нѣсколько дней концертъ 31 марта будетъ повторенъ.



*) Въ подробной программѣ, напечатанной на русскомъ и нѣмецкомъ языкахъ, было сказано въ примѣчаніи, что историческій очеркъ, въ сокращенномъ видѣ, будетъ прочтенъ въ началѣ вечера.

Hector Berlioz *).

Esquisse critique.

L'homme respire,
L'artiste aspire.
V. Hugo.

Dans un intervalle de temps assez court il m'arrive de parler à mes lecteurs des deux grands artistes, des deux sommités de l'art musicale qui viennent de s'éteindre à Paris. Contemporains, célèbres tous les deux (quoiqu'à des degrés fort differents) ayant passé de longues années dans la même ville en affectant de s'ignorer réciproquement, Berlioz et Rossini mis ici en parallèle, pour la toute première fois peut-être — vont nous présenter un contraste frappant et bien remarquable sous bien des rapports.

Rossini, l'italien, commence très-jeune, accomplit toute la carrière resplendissante dans l'espace de trois lustres, arrive au comble de la gloire, voit de son vivant des statues s'élever en son honneur—mais, fatigué de triomphes faciles et trop sybarite pour gagner des victoires sur un terrain plus ardu, il dépose avec une résolution calme sa plume,—son sceptre de «maestro divino»,

*) «Journal de St.-Pétersbourg», Critique musicale, année 1869; №№ 105, 109, 110, 113.

Гекторъ Берліозъ *).

Критическій очеркъ.

(Переводъ).

L'homme respire,
L'artiste aspire.
V. Hugo.

Въ самый короткій промежутокъ времени мнѣ приходится говорить съ своими читателями о двухъ великихъ артистахъ, о двухъ свѣтилахъ музыкальнаго искусства, недавно угасшихъ въ Парижѣ.

Они были современники, оба были извѣстны (хотя въ весьма различной степени), жили много лѣтъ въ одномъ городѣ, притворяясь равнодушными другъ къ другу—рѣчь идетъ о Берліозѣ и Россини. Здѣсь, въ самый первый разъ, можетъ быть, проводится между ними параллель и мы увидимъ какой поразительный, и во многихъ отношеніяхъ замѣчательный, контрастъ они представляютъ.

*) «Journal St.-Pétersbourg», 1869, №№ 105, 109, 110, 113.

garde un silence absolu pour l'art et comme un dieu olympien jouit tranquillement de l'encens qui lui est prodigué par les Parisiens en premier lieu et par tout le monde civilisé pendant une quarantaine d'années.

Juste au moment où Rossini est sur le point de clore sa carrière artistique par Guillaume-Tell—Berlioz, le Français, jeune encore, ouvre la sienne. Il débute par des oeuvres remarquables, mais qui n'éveillent que des anthipathies, ne provoquent que des discussions. Pendant trente-huit ans d'une vie laborieuse et vouée à l'art avec un fanatisme sans bornes, Berlioz n'aboutit qu'a des insuccès continuels dans sa patrie et ne parvient dans d'autres pays qu'a des succès d'estime et une réputation fort contestée encore.

Il reste pauvre et meconnu en France jusqu'a sa vieillesse et meurt brisé au physique comme au moral. «Je suis sans énergie, sans confiance, sans croyance, sans espoir et je soufre toujours, toujours!...» — triste confidence qu'il fait dans une de ses dernières lettres de Paris à un de ses amis à Pétersbourg.

Et pourtant Berlioz fut incontestablement une des gloires de la musique moderne, un artiste d'une grande valeur dans l'histoire de son art, une individualité marquante et vénérable....

La couronne d'épine est toujours *une couronne;* n'est pas martyr qui veut!...

D'où vient donc cette injustice flagrante,—cette position précaire dans un siècle qui n'est pas du tout défavorable aux artistes, cette tiedeur des compatriotes si faciles à enthousiasmer et si fiers de tout ce qui fait honneur au nom français? D'où viennent ces *doutes* continuels qui à l'instant même du dé-

---

Россини, итальянецъ, выступаетъ очень рано, составляетъ свою блестящую карьеру въ теченіи пятнадцати лѣтъ, достигаетъ вершины славы и становится очевидцемъ памятниковъ, воздвигнутыхъ въ его честь еще при жизни его, но—утомленный легкими побѣдами, и слишкомъ изнѣженный, чтобы одерживать ихъ на болѣе неблагодарной почвѣ, онъ съ спокойной рѣшимостью складываетъ свое перо — свой скипетръ *божественнаго маэстро* «maestro divino», хранитъ упорное молчаніе въ области искусства и, какъ олимпійскій богъ, безмятежно наслаждается оиміамомъ, воскуриваемымъ ему парижанами, а за ними и всѣмъ цивилизованнымъ міромъ въ теченіи сорока лѣтъ.

Въ тотъ самый моментъ, когда Россини оканчиваетъ свою артистическую карьеру «Вильгельмомъ Тиллемъ»—Берліозъ, французъ, еще молодой, знакомитъ свѣтъ съ замѣчательными произведеніями, которыя, однако, не возбуждаютъ ничего, кромѣ антипатіи, не вызываютъ ничего, кромѣ раздоровъ. Въ продолженіи тридцати восьми лѣтъ трудовой жизни, посвященной искусству съ безграничнымъ фанатизмомъ, Берліозъ не имѣетъ успѣха на родинѣ и хотя достигаетъ нѣкоторой извѣстности въ другихъ странахъ, но эта извѣстность сомнительнаго свойства.

Онъ остается бѣденъ и непризнанъ во Франціи до самой старости, и умираетъ разбитый, какъ физически, такъ и нравственно. «У меня нѣтъ ни энергіи, ни смѣлости, ни вѣры, ни надежды; я страдаю всегда, всегда!..» это грустное признаніе онъ дѣлаетъ въ одномъ изъ своихъ послѣднихъ писемъ къ одному изъ своихъ друзей въ Петербургѣ.

cès de l'artiste se formulent comme il suit: «Mort ou vivant, Berlioz demeure à l'état *d'énigme* comme musicien; fut-ce un grand compositeur méconnu dans son pays ou seulement un écrivain de beaucoup d'ésprit doublé d'un *raisonneur musical* très-distingué? On se demande en présence de ces insuccès persistants si en se vouant à la musique, il avait bien choisi la langue qui convenait le mieux à ses aptitudes pour traduire sa penséo au public». (Journal de St.-Pétersbourg, № 51).

Des questions de cette nature sont-elles possibles quand il s'agirait par exemple, d'un Gluck, d'un Beethoven, d'un Weber, d'un Rossini, d'un Meyerber?—Non sans donte.

Tachons donc d'examiner «l'enigme» d'un peu plus près pour en trouvèr le mot.

Prenons les choses d'un peu loin en répètant avec Berlioz:—«Les lecteurs amis de la musique me pardonneront-ils d'entrer dans quelques développements? Je l'éspère. Quant aux autres, je crains peu de les ennuyer: ils ne me liront pas».

La musique est un art mystérieux et profond, dans la hiérarchie des beaux arts occupe une place mimoyenne entre la poésie rhythmée de *langage* et la poésie des *formes symétriques*—l'architecture.

La musique dans sa plus haute acception, doit être *à la fois* 1°, une langue poétique parlante droit à l'âme, au cœur, et 2-me, l'art de groupper les sons pour en faire un édifice presqu'immatériel et limité par le temps au lieu

---

Между тѣмъ, Берліозъ неоспоримо составляетъ славу новѣйшей музыки; онъ—артистъ, имѣющій большое значеніе въ исторіи своего искусства, и представляетъ собою—выдающуюся, замѣчательную индивидуальность.

Терновый вѣнецъ—все таки *вѣнецъ*; вѣдь его надо заслужить...

Почему же эта вопіющая несправедливость, откуда—это шаткое положеніе въ такой вѣкъ, который далеко не неблагопріятствуетъ артистамъ; откуда эта холодность соотечественниковъ, которые такъ легко воспламеняются и такъ гордятся всѣмъ, что можетъ доставить славу французскому имени? — Откуда эти постоянныя сомнѣнія, которыя въ самый моментъ смерти артиста формулируются слѣдующимъ образомъ: «живой или мертвый—Берліозъ, какъ музыкантъ, остается загадкой; былъ-ли онъ великимъ композиторомъ, непризнаннымъ въ своемъ отечествѣ, или только писателемъ, одареннымъ большимъ умомъ и обладающимъ способностью предаваться изящному музыкальному резонёрству? Въ виду его постояннаго неуспѣха, невольно спрашиваешь себя: дѣйствительно-ли Берліозъ посвящая себя музыкѣ, избралъ для передачи своихъ мыслей публикѣ языкъ, всего болѣе соотвѣтствующій его способностямъ? (Journal de S.-Pétersbourg, № 51).

Можетъ-ли возникнуть подобнаго рода вопросъ относительно, напримѣръ. Глюка, Бетховена, Вебера, Россини, Мейербера?—Конечно нѣтъ.

Постараемся-же разсмотрѣть «загадку» поближе, чтобы найти ключъ для ея разгадки.

Начнемъ нѣсколько издалека и повторимъ слова Берліоза:—«Простятъ-ли

d'être limité par l'espace, mais un édifice qui plaise aux instincts de l'oreille par la symétrie, par l'agencement des formes melodiques, harmoniques et rhythmiques tout comme la vue est instinctivement satisfaite et charmée par le rhythme des lignes et des couleurs dans l'architecture, dans l'art de l'ornementation, les arabesques, les dessins de tapisserie, les figures kaleidoscopiques, les chromotropes et même *sans la moindre relation à l'idée,* au sens du dessin ou du bâtiment.

Les deux grandes puissances de la musique — le langage de l'ame et du cœur et la satisfaction de l'oreille par l'ordonnance architectonique dans le plan et dans tous les détails—doivent marcher de pair, doivent s'allier, s'amalgamer, agir ensemble, inseparablement, faire enfin un seul tout.

La prepondérence de l'une de ces deux puissances sur l'autre conduit à des resultats très-differents. Si c'est la puissance architecturale qui predomine, l'expression musicale devient sacrifiée *à la forme*, à l'effet sonore, à la beauté proprement dite «musicale», au charme de l'oreille, et nous aboutissons souvent à la musique superficielle, musique de danse, de marche, ou aux trivialités routinières d'opéras italiens de second ordre, à des beautés musicales à *contresens* avec le texte et sa donnée poètique.

Au contraire, si c'est l'élément expressif, caracteristique, le *sens* du langage musical qui prend le dessus, la forme musicale, le charme de l'oreille en souffrent plus ou moins; l'ordonnance architecturale de l'edifice sonore est souvent impitoyablement sacrifiée à la peinture du sentiment, à la lettre du

---

мнѣ читатели—друзья музыки, что я вдаюсь въ нѣкоторыя подробности? Надѣюсь, что да! Что касается недруговъ—я не боюсь наскучить имъ: они не будутъ читать меня.

Музыка—искусство таинственное и глубокое; въ іерархіи искусствъ она занимаетъ мѣсто среднее между ритмической поэзіей рѣчи и поэзіей симметрическихъ формъ—архитектурой.

Музыка, въ высшемъ значеніи своемъ, должна быть въ одно и тоже время: 1) поэтическимъ языкомъ, проникающимъ прямо въ душу и сердце, и 2) искусствомъ, группирующимъ звуки для возведенія зданія, почти невещественнаго, ограниченнаго не пространствомъ, а временемъ, зданія которое подкупало-бы слухъ своею симметричностью, пріятностью мелодическихъ, гармоническихъ и ритмическихъ формъ, также безсознательно, какъ соразмѣрность линій и красокъ въ архитектурѣ, въ орнаментикѣ, въ арабескахъ, въ узорахъ калейдоскопическихъ фигурахъ и хромотропіяхъ удовлетворяетъ и очаровываетъ глазъ—совершенно *независимо отъ идеи* и смысла рисунка или постройки.

Два могущественныхъ свойства музыки: выраженіе самыхъ тончайшихъ изгибовъ душевнаго движенія и удовлетвореніе слуха архитектурною правильностью плана и отдѣльныхъ частей, должны идти рука объ руку, должны соединиться, слиться, дѣйствовать за одно, нераздѣльно, составить, наконецъ, одно цѣлое.

Перевѣсъ одного изъ этихъ свойствъ надъ другимъ ведетъ къ резуль-

texte, ou d'un programme, aux profondeurs de la pensée chantée ou ecrite en etiquette; la musique devient subordonnée à quelque chose qui lui est «imposé» du dehors. L'équilibre voulu par les conditions, l'essence même de l'art est rompu d'une facon brutale. La musique, en devenant dans ces cas malheureux *l'esclave de la pensée* cesse d'être elle-même, cesse d'être un organisme vivant, meurt, s'anéantit Au lieu de la beauté musicale nous avons la laideur, nous avons un amoncellement mécanique des moyens musicaux pour servir à un but anti-musicale.

Et notons bien tout d'abord que ce dernier écueil est infiniment plus dangereux pour notre art moderne que la predominance de la forme sur la pensée.

L'art musicale en s'emancipant de la psalmodie et de la chanson dansée, s'est constitué primitivemet *comme forme cristallique, comme architecture sonore*, beaucoup avant de pouvoir répondre aux exigences plus ou moins profondes et subtiles de la pensée poétique, de l'expression dramatique à tout prix.

Ces exigences dans toutes leur forme sont devenues à l'ordre du jour en musique de puis une cinquantaine d'années. La marche du progrès dans l'art le veut ainsi, le veut impérieusement, mais.... gare aux exagérations!

Que d'ouvrages ou il n'entre peut-être pas l'ombre d'un *programme direct* et qui n'en sont pas moins admirables et admirée comme «musique»—«le clavecin bien tempéré» de Sebastien Bach, bon nombre de sonates de quatuors et de symphonies de Haydn, de Mozart. Et même parmi les neuf symphonies du

---

татамъ весьма различнымъ. Если преобладаетъ архитектурное свойство — музыкальная выразительность приносится въ жертву *формѣ*, звуковому эффекту, «музыкальной красотѣ», всему, что чаруетъ слухъ, и мы приходимъ къ музыкѣ поверхностной, къ танцамъ, маршамъ, рутиннымъ пошлостямъ второразрядныхъ итальянскихъ оперъ, музыкальныя красоты которыхъ находятся въ противорѣчіи съ текстомъ и его поэтическимъ замысломъ.

Напротивъ, если беретъ верхъ элементъ выразительности, опредѣленности, *смыслъ* музыкальнаго языка—то страдаетъ, болѣе или менѣе, музыкальная форма, красота звука; архитектурная правильность звуковаго зданія безжалостно приносится въ жертву ради изображенія чувствъ, ради точности текста или програмы, ради глубины мысли, переданной пѣніемъ или изложенной въ программѣ; музыка подчиняется чему-то, навязанному ей извнѣ. Равновѣсіе, требуемое условіями, и даже самая сущность искусства, рѣзко нарушаются. Музыка, становясь въ этихъ жалкихъ случаяхъ, *невольницей мысли*, перестаетъ быть сама собой, перестаетъ быть живымъ организмомъ, умираетъ, уничтожается. Вмѣсто музыкальной красоты получается безобразіе, механическое нагроможденіе музыкальныхъ средствъ для служенія анти-музыкальной цѣли.

И замѣтимъ (съ самаго начала), что для нашего новѣйшаго искусства этотъ камень преткновенія опаснѣе, чѣмъ преобладаніе формы надъ мыслью.

Музыкальное искусство, отдѣлившись отъ церковнаго пѣнія и плясовой пѣсни, вылилось въ *кристаллическую форму*, въ *звуковую* архитектуру, го-

symphoniste «par excellence» nous n'en avons qu'une seule à programme direct (la pastorale)—qu'une seule avec texte (la symphonie avec choeurs) et qu'une seule à programme indirect (l'heroïque). Sont-elles le plus generalement aimées et admirées pour cette raison?—Sont-elles positivement preferables *comme musique*, comme organisme musical à la 4-e (en Si b.) à la 7-e (en La maj) à celle en ut *mineur*, dont le programme «latent» nous reste lettre close—et qui n'en est pas moins un chef-d'oeuvre de *pensée musicale?*

Un sens defini est un tel point *séparable* du domaine des formes musicales que même de notre temps (il y a quinze ans à peine) et—noter bien—en Allemagne, pays philosophique entre tous, dans la ville même de Beethoven, le géant de *la pensée* en musique, un critique a publié une brochure speciale «sur le beau en musique» (Vom Musikalisch Schönen) ou il s'éfforce de prouver comme quoi le mérite que *la verité d'expréssion* musicale n'est qu'une chimère (!)—une billevesée,—que la musique doit être avant tout—«de la musique» et quo par conséquent, une idée musicale n'a nul besoin d'autre chose que d'être «musicalement belle» sans se préoccuper le moins du monde de sons qu'on peut adopter—toujours *ad libitum*—dit-il—aux groupes de sons musicaux.

Cette opinion bizarre du docteur Hanslick (de Vienne)—développée très-spirituellement dans un petit traité qui a eu déjà plusieurs éditions—nous conduirait avec assez de logique à l'anéantissement complet de toute musique à *programme* (y compris des chefs-d'oeuvres musicaux comme les sonates, les ouvertures et les symphonies de Beethoven)—jusqu'à la négation de tout ce

---

раздо ранѣе, чѣмъ оно могло отвѣчать болѣе или менѣе глубокимъ и утонченнымъ требованіямъ поэтической мысли и драматической экспрессіи, какъ непремѣнному условію.

Эти требованія въ разныхъ формахъ стали обычными въ музыкѣ за послѣдніе пятьдесятъ лѣтъ. Прогрессивное развитіе искусства ставитъ эти требованія, ставитъ ихъ деспотически, но... надо остерегаться преувеличеній.

Сколько сочиненій, въ которыхъ, можетъ быть, нѣтъ и тѣни непосредственной программы, но которыя все таки не менѣе прекрасны, и какъ «музыка» возбуждаютъ не менѣе восторга, напр.:—«Le clavecin bien temperé» Себастіана Баха, множество сонатъ, квартетовъ и симфоній Гайдна и Моцарта. Даже въ числѣ девяти симфоній симфониста «по преимуществу» есть только одна съ непосредственной программой (пасторальная), одна съ текстомъ (симфонія съ хорами) и одна съ программой косвенной (героическая).

Развѣ изъ за программъ любятъ эти сочиненія и восхищаются ими? Развѣ онѣ, *какъ музыка*, какъ музыкальный организмъ, имѣютъ положительное преимущество передъ 4-й симфоніей (si-bémol), передъ 7-й (въ la-majeur), передъ симфоніей въ ut-mineur, «скрытая» программа которой остается для насъ тайной, но которая тѣмъ не менѣе представляетъ chef-d'oeuvre музыкальной мысли.

Точный смыслъ такъ мало связанъ съ областью музыкальныхъ формъ, что даже въ наше время (едва 15 лѣтъ тому назадъ), и вдобавокъ (обратите на это вниманіе)—въ Германіи, странѣ философовъ по преимуществу, въ род-

que nous nommons «musique dramatique» (y compris—et les Iphigénies de Gluck, et le Don Giovanni—et le Guillaume-Tell et les Huguenots).

Vous concevez que ce n'est pas moi qui partagerai le sophisme et la dialectique maligne de M. Hanslick.

Nier *l'expression* musicale, nier la merveilleuse capacité de la musique de s'adopter à toutes les inflexions, à toutes les nuances de la narration, de la contemplation, des mille sentiments qui nous bercent l'âme ou la font fremir de passion, nier la faculté enchanteresse de nous saisir d'émotion par la vérité de l'accent dramatique porté dans le langage musical à son suprême degré—ou bien d'ouvrir devant nous des perspectives mystiques à perte de vue, de nous plonger instantanément dans des mondes inaccessibles au don *de la parole* — c'est limiter bien stupidement le domaine d'un art divin et immense, — c'est rabaisser un poëte inspiré au rôle d'un combinateur de dessins à tapisserie, c'est prononcer *l'arrêt d'aliénation mentale* contre tous les grands héros de la composition vocale et orchestrale appliquée au culte et au drame—en commençant par Palestrina, en continuant par Bach, Haendel, Rameau, Gluck, Haydn, Mozart, pour arriver jusqu'à Beethoven et par Weber jusqu'à Wagner!...

Non, mille fois non! *L'expression* musicale, la vérité de ce langage de l'âme est une des conditions constitutives et absolues de l'art moderne; seulement *l'autre* condition n'est pas à négliger! On ne doit pas oublier qu'une composition musicale «doit être avant tout un organisme musical».

Infiniment moins plastique, moins définie que la poésie parlée, infiniment

---

номъ городѣ Бетховена, этого исполина музыкальной мысли, какой-то критикъ издалъ спеціальную брошюру «о красотѣ въ музыкѣ» (Vom Musikalisch-Schönen), въ которой онъ старается доказать (стоило того), что *правдивость музыкальной выразительности* — химеры (!), нелѣпая мечта, что музыка должна быть прежде всего «музыкой» и что, слѣдовательно, музыкальная идея нуждается только въ «музыкальной красотѣ» безъ всякой заботы о смыслѣ, который, говоритъ онъ, можно всегда *по желанію* (ad libitum) вложить въ группу музыкальныхъ звуковъ.

Это странное мнѣніе доктора Ганслика (изъ Вѣны), весьма остроумно изложенное въ маленькой статейкѣ, выдержавшей уже нѣсколько изданій — привело бы насъ довольно логично къ полному уничтоженію всякой программной музыки (не исключая такихъ музыкальныхъ chef-d'oeuvre'овъ, какъ сонаты, увертюры и симфоніи Бетховена), до отрицанія всего, что мы называемъ «драматической музыкой» (въ томъ числѣ Ифигенію Глука, Донъ-Жуана, Вильгельма Телля и Гугенотовъ).

Вы поймете, что я не раздѣляю софизмовъ и хитрой діалектики г. Ганслика.

Отрицать музыкальную выразительность, отрицать чудную способность музыки приспособляться къ передачѣ всевозможныхъ изгибовъ и оттѣнковъ повѣтствованія, созерцанія, тысячи чувствъ, убаюкивающихъ нашу душу, или заставляющихъ ее страстно трепетать; отрицать обворожительное свойство волновать насъ правдивостью драматическаго выраженія, доведеннаго въ музы-

plus vague, plus vaporeuse dans ses contours, moins nette, moins précise, moins saisissable mais d'une autre côté moins abstraite, moins réflective, moins symbolique la musique peut exprimer tout un monde de sentiments, d'idées, mêmes sans le secours de la parole—comme le témoignent les oeuvres d'un Beethoven—mais, pour rester ce qu'elle doit être, dans les oeuvres de ce géant elle rivalise avec l'architecture par la symétrie, la beauté, la clarté du plan et des détails; l'idée musicale chez lui se retrouve dans l'ordonnance de tout l'ensemble et dans les moindres lignes du dessin mélodique. Autrement, faute de pouvoir s'appuyer directement et à chaque pas sur l'idée réflective comme le fait la poésie parlée — le langage musical devient un langage rapsodique, amphigourique, incompréhensible, et cesse d'être un charme, une beauté, une puissance par lui-même.

Remarquons encore que dans les deux grandes branches de l'art musical— pris dans son entier — la musique secondée de la parole (musique vocale avec ou sans accompagnement) et la musique indépendante de la parole (musique instrumentale, symphonique) les conditions pour le degré de participation de l'élément architectural sont différentes. Il est clair que le domaine de l'expression musicale doit avoir plus de liberté dans la musique secourue par la parole. Et il y a bien des cas où l'organisme de la donnée poétique chantée, la contexture des paroles, du drame dans son action l'emportent sur les exigences de symétrie et de netteté dans les formes proprement dites musicales. Prenez, par exemple, l'introduction ou le finale du 1-er acte de Don-Juan. Sans leur texte,

---

кальной рѣчи до высшаго напряженія, или раскрывать передъ нами безпредѣльныя, таинственныя перспективы, погружать насъ мгновенно въ міры, недоступные дару слова—значитъ безсмысленно съузить область божественнаго, необъятнаго искусства, значитъ низвести вдохновеннаго поэта до роли составителя узоровъ, значитъ признать сусмашедшими всѣхъ великихъ героевъ вокальнаго и оркестроваго творчества, примѣненнаго къ церковному богослуженію и къ драмѣ — начиная съ Палестрины, продолжая Бахомъ, Генделемъ, Рамо, Глукомъ, Гайдномъ, Моцартомъ, кончая Бетховеномъ, Веберомъ и Вагнеромъ!..

Нѣтъ, тысячу разъ нѣтъ! Музыкальная выразительность, правдивость этого языка души есть одно изъ основныхъ и непремѣнныхъ условій новѣйшаго искусства; но не слѣдуетъ пренебрегать и вторымъ условіемъ! Не слѣдуетъ забывать, что музыкальное сочиненіе «должно быть прежде всего музыкальнымъ организмомъ».

Несравненно менѣе пластичная, менѣе опредѣленная, чѣмъ поэзія словесная, несравненно болѣе туманная, расплывчатая въ своихъ очертаніяхъ, менѣе ясная, менѣе точная, менѣе осязательная, но съ другой стороны, менѣе отвлеченная, менѣе разсудочная, менѣе символическая—музыка можетъ выразить цѣлый міръ чувствъ и идей безъ посредства слова, какъ объ этомъ свидѣтельствуютъ великія созданія Бетховена. Но, чтобы остаться тѣмъ, чѣмъ музыка должна быть, она соперничаетъ, въ твореніяхъ этого исполина, съ архитектурой по симметріи, по красотѣ, по ясности плана и отдѣльныхъ ча-

sans leur action scénique ces compositions ne présenteront que des fragments assez arbitrairement liés les uns aux autres et n'approche ront jamais du tissu organique serré d'une sonate ou d'une symphonie. Tandis qu'en fait de musique symphonique séparée de son texte dans la conception même, et privée de l'action «visible» sur la scène l'exigence de la grande clarté et de *l'intensité* de la pensée mélodique, harmonique et rhythmique se fera sentir d'autant plus despotiquement. Une musique qui, pour être comprise et goûtée, a besoin qu'à chaque instant l'auditeur ait recours à une petite affiche où toutes «les intentions» du compositeur sont énoncées en détails, est toujours une bien triste ressource pour l'art, une espèce de compromis, de malentendu dans le genre des peintures naïves du moyen âge où les paroles prononcées par les personnages du tableau sont écrites sur une espèce de banderole ou de ruban qui leur sort de la bouche.

L'élément architectural de la musique, la beauté matérielle du son et de sa forme, la belle sonorité rhythmée agit sur le public en premier lieu; ce n'est qu'en second lieu et pour la minorité de l'auditoire que vient l'appréciation du degré de vérité. d'expression et de tous les éléments du drame musical ou de la peinture musicale.

C'est ici donc qu'il faut chercher le secret des triomphes constants de Rossini et des défaites continuelles de Berlioz.

L'un parlait aux milliers d'auditeurs—de tous genres, de tous calibres,—et était parfaitement sûr d'être écouté et *compris*. L'autre, par la nature de

---

стей; музыкальная идея слышится у него въ сочетаніяхъ цѣлаго и проявляется въ тончайшихъ чертахъ мелодическаго узора. Иначе, вслѣдствіе невозможности ссылаться непосредственно, на каждомъ шагу на разсудочную идею, какъ въ поэзіи словесной, музыкальная рѣчь превращается въ отрывочную, безсмысленную, непонятную, теряетъ всю прелесть, красоту, самобытную силу.

Замѣтимъ еще, что въ обоихъ большихъ развѣтвленіяхъ музыкальнаго искусства, взятаго въ его цѣломъ, — въ музыкѣ, сопровождаемой рѣчью (вокальная музыка съ аккомпаниментомъ или безъ него) и въ музыкѣ, независимой отъ рѣчи (инструментальная, симфоническая музыка), условія для степени участія архитектурнаго элемента совершенно различны. Понятно, что музыкальной выразительности долженъ быть отведенъ большій просторъ въ музыкѣ, сопровождаемой рѣчью. Есть много случаевъ, когда цѣльность главной поэтической мысли, выраженной пѣніемъ, стройность рѣчи и драматическаго дѣйствія, берутъ верхъ надъ требованіями симетріи и чистоты, собственно музыкальныхъ формъ. Возьмемъ, напримѣръ, интродукцію или финалъ перваго акта Донъ-Жуана. Безъ текста, безъ сценическаго дѣйствія эти сочиненія являются какими-то отрывками, совершенно произвольно связанными между собою, и никогда не могутъ приблизиться къ органически-плотной ткани сонаты или симфоніи; за то въ симфонической музыкѣ, возникающей отдѣльно отъ текста и лишенной «видимаго» сценическаго дѣйствія, требованіе ясности и интенсивности мелодической, гармонической и ритмической мысли, чув-

son talent, ne pouvait intéresser qu'une minime fraction du public qui consentait à faire des efforts immenses, surmonter un ennui profond pour tâcher de comprendre un langage d'une poésie douteuse et pour la plupart du temps fort différent de ce qu'on est habitué à nommer «de la musique».

On avait certainement le droit d'adresser parfois aux ouvrages de Rossini de graves reproches sur la routine italienne, sur le laisser-aller, sur l'emploi des formes banales et négligées, sur son peu de soin pour la fidélité de l'expression dramatique—mais—excellente ou ordinaire, forte ou faible d'invention et d'effet, sublime ou vulgaire — c'était toujours et bien incontestablement «de la musique» et pas autre chose, et personne au monde ne se serait avisé de la nier ou d'en douter seulement.

Tout au contraire «algèbre ou métaphysique, de quel nom appeler cet assemblage monstrueux, quelquefois grandiose?» Voilà quelles sont les questions étranges mais naturelles que provoquaient les oeuvres de Berlioz à leur apparition, oeuvres qui avaient la prétention de créer un nouveau genre de musique «la musique pittoresque ou descriptive». C'était l'époque où Rossini, lui, do son point de vue surtout, avait quelque raison de prononcer son mot bien cruel après l'audition d'une des symphonies du «Beethoven français». «Ce serait affreux»—dit Rossini—«si c'était de la musique».

Du point de vue le plus élévé, le plus sérieux, lequel des deux artistes est le plus fort, le plus grand, le plus sympathique—celui qui ne se préoccupe avant toutes choses que du «charme musical» et parvient, sans presque s'en

---

ствуется съ тѣмъ большей силой. Та музыка, которую слушатель не понимаетъ, и наслаждаться которою онъ не можетъ безъ помощи афиши, подробно излагающей всѣ намѣренія автора, есть жалкое пособіе искусства; это какой-то компромисъ, какое-то недоразумѣніе, что-то вродѣ тѣхъ наивныхъ средне-вѣковыхъ картинокъ, на которыхъ слова, произносимыя изображаемыми лицами, были написаны на бумажной полоскѣ, или ленточкѣ, выходящей изъ ихъ рта.

Архитектурный элементъ въ музыкѣ, вещественная красота звука и формы, въ которыя онъ выливается, красиво звучащій ритмъ — прежде всего дѣйствуютъ на публику; затѣмъ уже слѣдуетъ, и то для меньшинства слушателей, оцѣнка правдивости выраженія и всѣхъ составныхъ частей музыкальной драмы, или музыкальной картины.

Въ этомъ и нужно искать тайну постояннаго торжества Россини и безпрерывныхъ неудачъ Берліоза. Одинъ обращался къ тысячи слушателямъ, всякаго рода и всякаго свойства, и былъ вполнѣ увѣренъ, что его будутъ слушать и поймутъ его. Другой, по свойству своего таланта, могъ интересовать самую небольшую часть публики, которая соглашалась употребить всѣ усилія, чтобы превозмочь глубокую скуку и постараться понять языкъ, сомнительно-поэтическій и большею частію непохожій на то, что всѣ привыкли называть «музыкой».

Конечно, произведенія Россини даютъ полное право обращаться къ нимъ съ серьезнымъ упрекомъ за итальянскую рутину, за небрежность, за употребленіе пошлыхъ формъ, за отсутствіе заботливости о правдивости драматиче-

douter, et le plus nonchalamment du monde, à créer des merveilles d'expression et de vérité dramatique comme le troisième acte *d'Otello* et tout *Guillaume-Tell* — ou celui qui, dans son culte exclusif de la donnée poétique servant de canevas à la musique, dans sa préoccupation extrême de la fidélité d'expression—ne parvient après des efforts de titan qu'à la peinture de quelques minutieux détails, de quelques «aperçus» gigantesques en noyant tout le reste dans un océan de logogriphes sonores informes, incompréhensibles ou contestables comme idée poétique et faibles ou nuls comme idée musicale? Voilà pour notre thèse en général, pour la solution de notre *énigme*.

Mais arrivons à considérer l'ensemble de la carrière de Berlioz. Nous y trouverons des preuves à l'appui de notre assertion,

---

Une individualité originale, exceptionnelle en tout, Hector Berlioz, né en 1803, dans une petite ville du département de l'Isère, sentit dès l'âge le plus tendre l'aiguillon de sa vocation musicale, mais n'étudia jamais autrement son art que part saccades, par saubresant. Sa lutte pleine d'énergie contre ses parents—qui voulaient le faire médecin et le privaient de moyens d'existence, ne comprenant rien à une carrière artistique — fait preuve d'une grande fermeté de caractère et d'un grand fanatisme pour l'art; mais un futur compositeur aux plans les plus vastes, qui n'apprend jamais à jouer du piano ou d'un instrument à archet et ne se choisit pour interprètes de sa pensée que la guitare, la flûte ou le flageolet, est un phénomène rare, une anomalie un peu trop forte.

ской выразительности, но, какова бы ни была его музыка,—превосходная или плохая, сильная или слабая въ замыслѣ и выполненіи, возвышенная или пошлая—все-таки это несомнѣнная «музыка», а ничто другое; никто не рѣшится оспаривать это, или усумниться въ этомъ.

Наоборотъ, при появленіи сочиненій Берліоза, имѣющихъ притязаніе создать новый видъ музыки, «музыку живописную или описательную», самъ собой возникаетъ довольно странный вопросъ: «какъ назвать это чудовищное, иногда величественное, собраніе звуковъ—алгеброй или метафизикой?»

Это было въ то время, когда Россини, въ особенности съ своей точки зрѣнія, имѣлъ нѣкоторое основаніе произнести жестокія слова послѣ того, какъ онъ выслушалъ одну изъ симфоній «французскаго Бетховена»: «можно бы ужаснуться», сказалъ Россини, «если бы это была музыка».

Съ самой возвышенной, самой серьезной точки зрѣнія—кто же изъ двухъ артистовъ значительнѣе, выше, симпатичнѣе—тотъ, который прежде всего заботится о «музыкальной прелести» и которому удается создать, почти безсознательно, безъ всякаго труда, чудеса выразительности и драматической правдивости, какъ напримѣръ, третій актъ *Отелло* и весь *Вильгельмъ Телль*,— или тотъ, который въ своемъ исключительномъ поклоненіи данной поэтической мысли, служащей канвой для музыки, въ своей чрезмѣрной заботливости о правдивости выраженія, не достигаетъ послѣ страшныхъ усилій ничего, кромѣ изображенія нѣкоторыхъ мелкихъ подробностей, нѣсколькихъ гигантскихъ «обозрѣній», тогда какъ все остальное погружается въ океанъ безформенныхъ

Qui pourrait nous prouver que l'impossibilité d'improviser *au piano* une esquisse préliminaire de la musique en travail (comme on fait son croquis an crayon d'un tableau futur) ne fut pas un obstacle sérieux pour Berlioz précisément quant *au plan*, à l'ordonnance générale de chacun de ses compositions?

Qui est-ce qui nous persuadera que ce rapport *anormal* de Berlioz aux moyens de la musique, aux instruments et aux voix humaines, à la mélodie comme à la facture, renforcé encore par une nature de révolutionnaire dans l'art qui voulut d'emblée briser avec la tradition—ne fut pas la source intime des déceptions amères, du destin tragique de ce poète musical qui pendant toute sa vie ne reussit guère à se faire comprendre parce que dans ses travaux de Sisyphe il luttait lui-même le premier avec *l'incohérence* de sa pensée musicale? Berlioz est contemporalin de Victor Hugo et—à peu près—avec moins de génie—son représentant en musique. La grande lutte du «romantisme», compris à la française, avec l'école «classique» imprima son cachet à toutes les aspirations du jeune artiste qui dèbuta à l'époque volcanique de 1830 et se crut sur le sol français le continuateur direct des grands Allemands, Beethoven et Weber, qui venait de mourir.

L'instinct de son organisation d'élite portait Berlioz vers les finesses de l'orchestration, inouïes jusqu'à lui, vers les combinaisons de sonorités originales au possible, vers le groupement des forces instrumentales plus pittoresque, plus *réaliste* que tout ce qu'il trouvait dans ses grands prédécesseurs. Il se voua donc au coloris musical *aux dépens* du dessin, de l'idée mélodique. Il affecta

---

звуковыхъ загадокъ, непонятныхъ или спорныхъ въ смыслѣ поэтической мысли, слабыхъ или ничтожныхъ въ смыслѣ музыкальной идеи? Вотъ данныя для нашего общаго положенія, для разрѣшенія нашей загадки.

Но разсмотримъ карьеру Берліоза во всей ея цѣлости. Мы найдемъ въ ней доказательства, подкрѣпляющія наши мнѣнія.

Гекторъ Берліозъ представляетъ оригинальную индивидуальность, исключительную во всемъ. Онъ родился въ 1803 году, въ небольшомъ городѣ департамента Изэры; музыкальное призваніе проявилось у него съ самаго ранняго дѣтства, но онъ предавался своему искусству только урывками, скачками. Его энергичная борьба противъ родителей, которые хотѣли, чтобы онъ сдѣлался докторомъ и лишали его средствъ къ существованію, не имѣя понятія о томъ, что такое артистическая карьера—доказываетъ большую стойкость характера и большую преданность своему искусству; но будущій композиторъ, который лелѣетъ самые обширные планы и не умѣетъ играть на фортепіано или на какомъ-нибудь струнномъ инструментѣ, а избираетъ для передачи своихъ мыслей—гитару, флейту или свирѣль, весьма рѣдкій феноменъ, черезъ-чуръ крупная аномалія. Кто докажетъ намъ, что невозможность настраивать себя импровизаціями *за фортепіано* для предварительныхъ эскизовъ задуманнаго музыкальнаго сочиненія (какъ для будущей картины дѣлается набросокъ карандашемъ) не служила серьезнымъ препятствіемъ для Берліоза именно въ отношеніи *плана* и общаго распредѣленія каждаго изъ его произведеній.

un dédain superbe pour les procédés d'école qu'il ne put jamais dominer—quoiqu'ayant fait ses études sous Reicha et Lesueur—se croyant assez fort pour ouvrir à l'art des carrières nouvelles, pour se lancer hardiment à la découverte des mondes inconnus même à ses idoles — Beethoven et Weber. Elan noble, élevé parfaitement naturel dans un jeune «romantique» français de 1830.

Le malheur est que justement l'esprit mouvementé et *vague* de son époque et sa nature de *poëte lyrique*, douée d'une sensibilité nerveuse à l'excès, portée vers la passion «chauffée à blanc» ne lui permirent jamais de conquérir un idéal défini, de fixer son imagination trouble et inquiète sur un objet choisi, pour l'approfondir sous toutes les faces.—Il s'égara dans des fausses routes, il flotta toujours indécis entre le théâtre, la salle de concert et l'église, sans pouvoir satisfaire aux exigences pratiques de ces trois grands domaines, et finit par perdre son terrain tout à fait. La musique «descriptive et pittoresque» restant à l'état de chimère, Berlioz se vit forcé d'aborder à son déclin des formes archaïques et d'une simplicité affectée.

En laissant aux futurs biographes de Berlioz les détails des vicissitudes douloureuses qu'il a subies dans sa carrière — peintes au vrai probablement dans ses intéressants *Mémoires* qui vont bientôt paraître en laissant aussi à la critique spéciale et complète le soin d'enregistrer et d'examiner ses oeuvres une à une, par ordre chronologique, je ne ferai ici que des observations critiques à propos des ouvrages de Berlioz les plus remarquables à mon point de vue.

Кто убѣдитъ насъ въ томъ, что это неправильное отношеніе Берліоза къ музыкальнымъ средствамъ, къ инструментамъ и къ человѣческому голосу, къ мелодіи и къ фактурѣ, усиливающееся еще вслѣдствіе его натуры, требующей полнаго переворота въ области искусства и желающей сразу порвать со всѣми традиціями—не было главнымъ источникомъ всѣхъ горькихъ разочарованій и трагической участи этого музыкальнаго поэта, который впродолженіи всей своей жизни оставался непонятымъ, потому что въ своемъ сизифовомъ трудѣ онъ первый боролся съ безсвязностью своей музыкальной мысли?

Берліозъ—современникъ Виктора Гюго и является нѣкоторымъ образомъ его представителемъ въ музыкѣ, хотя не обладаетъ его геніальностью. Великая борьба французскаго «романтизма» съ классической школой, наложила свою печать на всѣ стремленія молодаго артиста, выступивъ въ первый разъ въ тревожную эпоху 1830 года и на французской почвѣ считалъ себя прямымъ продолжателемъ великихъ нѣмцевъ, Бетховена и Вебера, которые тогда только что умерли.

Чуткость Берліозовой избранной натуры предугадывала такія тонкости оркестровки, еще неслыханныя до него; онъ находилъ ощупью звуковыя сочетанія, до крайности оригинальныя, группировку инструментальныхъ силъ, болѣе живописную, болѣе *реальную*, чѣмъ все, что онъ находилъ у своихъ великихъ предшественниковъ. И такъ онъ посвятилъ себя музыкальной колоритности, *въ ущербъ* рисунка и мелодической идеи. Онъ высказывалъ гордое презрѣніе къ школьнымъ пріемамъ, которыми никогда не владѣлъ, хотя изу-

Dans ses oeuvres de début figure l'ouverture des *Francs-Juges* (op. 3), qui résume déjà, selon moi, la plupart des qualités et tous les défauts de son style.—C'est un prologue symphonique d'un drame musical, d'un opéra qui n'a jamais vu le jour et dont le sujet est resté inconnu. Mais d'après le titre—les *Francs-Juges* («Das Vehmgericht» en allemand) et d'après le caractère de la musique ce devait être un mélodrame échevelé avec toutes les atrocités des tribunaux soutterrains du moyen âge féodal. La peinture de ces terreurs sombres et lugubres au possible — dans *l'Adagio* d'introduction — donne à Berlioz l'occasion de développer des effets de sonorité inusitée et magistralement distribuée dans les cuivres avec des petits cris stridents et féroces des deux petites flûtes à l'aigu, accompagnées d'un grincement prolongé de cymbales;— tout cela était bien neuf à l'époque où l'ouverture fut écrite. Quant à la contexture musicale de l'oeuvre, elle est faible, se cramponnant encore à la maniére suranée des maîtres français classiques et notamment — malgré toute l'antipathie de Berlioz pour Cherubini—répétant de très près les formes de son *Elisa* ou le *Mont St. Bernard*. Le thème cantabile des *Francs-Juges* n'est qu'une marche française d'une platitude déplorable.

Dans la première de ce qu'il appela ses symphonies, la *symphonie fantastique* (op. 14), entendue pour la première fois en 1830, nous avons les mêmes mérites de détail et la même *absence* de musique dans l'ensemble. Mais cette partition aux dimensions larges, précédée d'un programme détaillé, doit

---

чалъ музыку подъ руководствомъ Рейхà и Лезюёра — считая себя достаточно знающимъ, чтобы указать искусству новые пути, чтобы смѣло ринуться открывать новые міры, неизвѣстные даже его кумирамъ — Бетховену и Веберу, — благородный, возвышенный порывъ, вполнѣ естественный въ молодомъ французскомъ «романтикѣ» 1830 года.

Къ несчастью, именно подвижность и неустойчивость ума тогдашней эпохи, и его характеръ *лирическаго поэта*, одареннаго въ высшей степени нервной чувствительностью и страстностью, доведенной до «бѣлаго каленія», не дозволяли ему достигнуть опредѣленнаго идеала, остановить свое неясное и безпокойное воображеніе на избранномъ предметѣ, для всесторонняго изученія его. Онъ сбивался съ пути, колебался въ нерѣшимости между театромъ, концертной залой и храмомъ, не умѣя удовлетворить практическихъ требованій этихъ трехъ обширныхъ областей, и кончилъ тѣмъ, что совсѣмъ потерялъ почву подъ ногами. Такъ какъ «описательная и живописная» музыка оставалась мечтой, Берліозъ увидѣлъ себя вынужденнымъ вернуться на склонѣ лѣтъ къ обветшалымъ формамъ напускной простоты.

Предоставляя будущимъ біографамъ Берліоза описаніе всѣхъ подробностей прискорбныхъ превратностей, испытанныхъ имъ въ теченіи всей жизни, изображенныхъ, по всѣмъ вѣроятіямъ, вполнѣ правдиво въ его интересныхъ *мемуарахъ*, которые выйдутъ въ скоромъ времени, предоставляя также спеціальной и подробной критикѣ заботу о составленіи списка и разбора всѣхъ его трудовъ въ отдѣльности, въ хронологическомъ порядкѣ, я сдѣлаю здѣсь

attirer notre attention particulière comme expression typique du goût et du talent de Berlioz.

Cette composition en 5 parties est pour ainsi dire un fragment de la biographie de l'auteur.

Dans cet «épisode de la vie d'un artiste» — continué plus tard dans «le Mélologue» ou le retour à la vie—il se peint lui même avec toute la frénésie de son amour pour miss Smithson, sa future femme.

Le programme, ultra-romantique et mélodramatique, est d'un ridicule achevé. Le voici:

L'auteur suppose qu'un jeune musicien (pourquoi «musicien?» ça ne se voit pas dans la symphonie) affecté de cette maladie morale qu'un écrivain célèbre appelle *le vague des passions* (le voilà—ce «vague»)! voit pour la première fois une femme qui réunit tous les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination et en devient éperdument épris. Par une singulière bizarrerie, l'image chérie ne se présente jamais à l'esprit de l'artiste que liée à *une pensée musicale* (?), dans laquelle il trouve un certain caractère passionné, mais noble et timide comme celui qu'il prête à l'objet aimé. Le passage de cet état de rêverie mélancolique, interrompue par quelques accès de joie sans sujet, à celui d'une passion délirante, avec ses mouvements de fureur, de jalousie, des retours de tendresse, ses larmes, ses consalations religieuses, est le sujet du *premier morceau*. (Intitulé: «Rêveries—Passions»). La «pensée *musicale*» (?) qui poursuit l'auteur et l'auditeur à travers toute la symphonie «comme une idée fixe»

только критическія замѣчанія по поводу самыхъ выдающихся, на мой взглядъ, произведеній Берліоза.

Къ числу первыхъ его сочиненій принадлежитъ увертюра къ *Francs-Juges*, op. 3. (Судьи тайнаго суда), въ которой резюмируются и большинство хорошихъ качествъ и всѣ недостатки его стиля. Это симфоническій прологъ къ музыкальной драмѣ, къ оперѣ, которая такъ и не увидала свѣта, и содержаніе которой осталось неизвѣстнымъ. По заглавію—(Les Francs-juges, «Das Fehmgericht» по-нѣмецки) и по характеру музыки, это должна была быть отчаянная мелодрама, со всѣми жестокостями подпольныхъ судилищъ феодальныхъ среднихъ вѣковъ. Изображеніе этихъ мрачныхъ, жестокихъ ужасовъ даетъ Берліозу возможность развить въ *Adagio* интродукціи необычайные звуковые эффекты, мастерски распредѣленные между духовыми (мѣдь) инструментами, прерываемыми пронзительными и дикими, рѣзкими звуками двухъ маленькихъ флейтъ (piccolo), съ аккомпаниментомъ продолжительнаго скрежетанія тарелокъ (piatti); все это было совершенно ново въ то время, когда была написана увертюра. Что касается музыкальнаго построенія этого произведенія, то оно весьма слабо, такъ какъ цѣпляется еще за отжившія формы французскихъ классиковъ и особенно близко подходитъ по формѣ къ *Элизѣ* или *Mont St. Bernard* Керубини, не смотря на антипатію Берліоза къ этому композитору. Тема кантабиле въ *Francs-juges* есть ничто иное, какъ французскій маршъ, самаго пошлаго пошиба.

Въ первой изъ его симфоній, какъ онъ самъ называетъ ихъ, *въ фан-*

est une petite phrase blafarde, fort peu musicale, très pauvre d'invention et d'une physionomie qui n'est ni «passionée», ni «noble et timide» mais tout simplement insignifiante.

La seconde partie — est *un bal* — le tumulte d'une fête au milieu de laquelle reparaît «l'idée fixe».

La troisième partie est une «scène aux champs».—L'auteur se trouve un soir à la campagne, écoute «le ranz des vaches» joué par deux pâtres—retombe dans sa rêverie et ses soupçons jaloux. A la fin, l'un des pâtres reprend sa mélodie, l'autre ne répond plus... Bruit éloigné du tonnerre... solitude... silence».

Ces trois premiers morceaux voués à la peinture du *vague des passions* sont aussi *très-vagues* comme musique et l'auteur n'a pas réussi à nous intéresser au trouble de son âme passionnée. La veine amoureuse est réprésentée par des dessins mélodiques remarquablement faibles, dans le genre de certaines romances françaises, doucereuses et sentimentales, et bien au dessous des fades mélodies «amoureuses» d'un Gounod.

Le premier allegro n'offre rien de très-particulier même comme orchestration.

Dans «le Bal» la figure mélodique qui sert de fond au morceau est d'une physionomie peu noble, même assez vulgaire — mais un charmant emploi des harpes lui donne de l'éclat et du relief. Il y a d'autres combinaisons d'orchestre dans ce morceau qui scintillent de grâce et de fraîcheur. L'invention, la facture et l'effet général restent pourtant aussi faible que dans le premier *allegro*.

тастической симфоніи (оп. 14), игранной въ первый разъ въ 1830 году, мы находимъ тѣ же достоинства въ подробностяхъ и тоже отсутствіе музыки въ цѣломъ. Но на эту партитуру громадныхъ размѣровъ, которой предшествуетъ подробная программа, мы должны главнымъ образомъ обратить вниманіе, такъ какъ она является типическимъ выраженіемъ вкуса и таланта Берліоза.

Это произведеніе, раздѣленное на пять частей, есть, такъ сказать, отрывокъ изъ біографіи автора.

Въ этомъ «эпизодѣ изъ жизни артиста», продолженіемъ которому служитъ «le Mélologue» или «возвратъ къ жизни», онъ изображаетъ самаго себя съ своей сумасшедшей любовью къ миссъ Смитсонъ, своей будущей женѣ.

Ультра-романтическая и мелодраматичная программа въ высшей степени смѣшна; вотъ она:

Авторъ изображаетъ молодаго музыканта (почему «музыканта»? это не видно въ симфоніи), страдающаго нравственной болѣзнью, названной однимъ извѣстнымъ писателемъ *неопредѣленностью страсти* (вотъ она—«неопредѣленность»); онъ въ первый разъ видитъ женщину, одаренную всѣми совершенствами идеальнаго существа, составляющаго мечту его воображенія, и страстно влюбляется въ нее. По странной случайности, любимый образъ является уму артиста не иначе, какъ въ связи съ *музыкальной мыслью* (?), выражающей, какъ ему кажется, страстный, но благородный и робкій характеръ, какимъ онъ надѣляетъ любимую женщину. Переходъ отъ меланхолической мечтательности, прерываемой порывами безпричинной радости къ изступ-

Dans la scène aux champs—avec des velléités non cachées d'imiter quelques parties de la *pastorale* de Beethoven—la mélodie (?) du «ranz de vaches» est trop diffuse de contour pour jouer son rôle simple et caractéristique—la rêverie amoureuse est, dans son temps lent, d'une monotonie désespérante. Le grondement du tonnerre éloigné, malgré toutes ses prétentions (4 timbales et 4 timbaliers) manque son effet parce que c'est mal amené comme épisode et vise à une trop grande réalité *acoustique.* — On se rappelle involontairement l'effet foudroyant que Beethoven a su tirer *d'une seule* timbale dans son *orage*—et l'on hausse les épaules!

Ce n'est que dans les deux dernières parties de cette symphonie que Berlioz devient «fantastique» et s'élève à une véritable hauteur dans ce genre. La donnée n'est qu'un rêve et un rêve atroce.

4-e partie, *Marche au supplice.* Ayant acquis «la certitude que son «amour est méconnu, l'artiste s'empoisone avec de l'ópium. La dose du narco«tique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un sommeil accom«pagné des plus horribles visions. Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, (jusqu' «ici tout cela n'est pas exprimé par la musique — elle ne commence qu'au «moment suivant) il rêve qu'il est condamné, conduit au supplice et qu'il «assiste *à sa propre exécution.* Le cortège s'avance aux sons d'une marche «tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et sollennelle, dans laquelle un «bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus bru«yants».

ленной страсти съ припадками бѣшенства, съ ревностью, съ возвратомъ къ нѣжности, со слезами, съ религіозными утѣшеніями, составляетъ содержаніе *первой части* (озаглавленной: «Мечты-страсти»,—«Rêveries-Passions»).

«*Музыкальная* мысль» (?), которая преслѣдуетъ автора и слушателя въ продолженіи всей симфоніи, «какъ пунктъ помѣшательства», есть блѣдная фраза, весьма мало музыкальная, весьма бѣдная изобрѣтательностью и не выражаетъ ни «страсти», ни «благородства и робости», а просто на просто—безсодержательна.

Вторая часть изображаетъ *балъ*, праздничную суматоху, среди которой опять появляется «пунктъ помѣшательства» (idée-fixe).

Третья часть представляетъ «сцену въ полѣ». Авторъ очутился однажды вечеромъ въ деревнѣ, услыхалъ «ranz des vaches» *), наигрываемый двумя пастухами, возвращается снова къ мечтательности и ревнимымъ подозрѣніямъ. Въ концѣ одинъ изъ пастуховъ повторяетъ свою мелодію, второй замолкнулъ... Отдаленные раскаты грома... уединеніе... тишина.

Эти три первыя части, посвященныя изображенію *неопредѣленности страсти*, въ тоже время весьма неопредѣленны въ музыкальномъ отношеніи, и авторъ не съумѣлъ заинтересовать насъ тревогой, вселившейся въ его страстную душу. Любовная жилка выражена удивительно слабыми мелодическими

*) Мотивъ альпійскихъ пастуховъ.

Tout cela est rendu par la musique avec une fidélité scrupuleuse et un talent supérieur, avec un sentiment de réalité inconnu en musique jusqu'à Berlioz. Vous entendez les rumeurs de la foule, vous voyez s'avancer les files de pénitents, leurs cierges à la main, — des troupes de hallebardiers, de gens d'armes aux armures qui étincellent au grand soleil, enfin le condamné lui-même, la bouche collée sur un crucifix... Le relief du coloris est frappant. (Il y a ici un *passage* de bassons à découvert, dont Meyerbeer et Liszt ont largement profité depuis).

«A la fin de la marche, les quatres premières mesures de l'*idée fixe* reparaissent comme une dernière pensée d'amour, interrompue par le coup fatal».

Cette atrocité du programme est rendue par la musique avec une platitude révoltante qui gâte l'effet de la superbe marche, vraiment «farouche» et désolée. Heureusement c'est un moment fort court et qui passe presqu'inaperçu.

La cinquième partie de la symphonie est la suite du rêve. C'est un *songe d'une nuit de sabbat.*

«L'artiste se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de «sorciers, de monstres de toute espèce, réunis pour ses funérailles. Bruits «étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains auxquels d'autres cris sem«blent répondre. La mélodie (!) aimée reparaît encore, mais elle a perdu son «caractère (?) de noblesse et de timidité; ce n'est qu'un air de danse ignoble, «trivial et grotesque; c'est *elle* qui vient au sabbat... Rugissement de joie à

рисунками, вродѣ извѣстныхъ французскихъ романсовъ, слащавыхъ и сентиментальныхъ, стоящихъ гораздо ниже приторныхъ «любовныхъ» мелодій Гуно.

Первое аллегро не представляетъ ничего особеннаго, даже въ смыслѣ оркестровки.

Мелодія, которая служитъ основаніемъ піесы въ «балѣ», весьма мало благородна, даже вульгарна, но прелестное участіе арфъ придаетъ ей блескъ и рельефность. Есть и другія оркестровыя сочетанія въ піесѣ, которыя искрятся граціей и свѣжестью. Творчество, фактура и общій эффектъ остаются тѣмъ не менѣе слабыми, какъ и въ первомъ *аллегро.*

Въ сценѣ на полѣ, гдѣ проглядываетъ очевидное, но безсильное желаніе подражать нѣкоторымъ мѣстамъ изъ *пасторали* Бетховена, мелодія (?) «ranz des vaches» слишкомъ сложна въ своихъ очертаніяхъ для того, чтобы она могла отвѣчать своей простой и характерной роли; любовная грёза съ своимъ медленнымъ темпомъ, отчаянно монотонна. Гулъ отдаленнаго грома, не смотря на всѣ претензіи, (4 литавры и 4 литавриста) не производитъ эффекта, потому что этотъ эпизодъ не у мѣста и слишкомъ бьетъ на *акустическую* реальность. Невольно вспоминаешь поразительный эффектъ, который Бетховенъ въ своей грозѣ съумѣлъ извлечь изъ одной единственной литавры и пожимаешь только плечами.

Только въ двухъ послѣднихъ частяхъ этой симфоніи, Берліозъ проявляетъ «фантастичность» и въ этомъ жанрѣ дѣйствительно достигаетъ значительной высоты. Тема сонъ, но сонъ ужасный.

«son arrivée... Elle se mêle à l'orgie diabolique... Glas funèbre, parodie burlesque «du *Dies irae. Ronde du sabbat.* La ronde du sabbat et le «*Dies irae ensemble*».

Ce finale de l'oeuvre est inspiré par la ronde du sabbat de V. Hugo, par la «Walpurgisnacht» du Faust de Goethe et par la légende connue—traitée en détail par Heine—que les sorcières au Bloksberg avaient coutume de *parodier* la messe du rite catholique. L'orgie diabolique, qui dans le programme porte une ressemblance fatale avec un mauvais canevas de ballet, est traitée par le musicien avec son pinceau le plus riche et le plus vigoureux. Le coloris en est vraiment infernal. Des figures de démons et de monstres grotesques rappelant Callot et Höllen-Breughel surgissent de toute part.

«Venez, boucs méchants,
Psylles aux corps grêles,
Aspioles frêles,
Comme un flot de grêles,
Fondre dans ces champs!»

D'une main hardie et sans prédécesseur dans cette ressource,—Berlioz a fouillé dans le trésor des anciennes mélodies grégoriennes du plain-chant pour en tirer le véritable *Dies irae* du caractère le plus lugubre et le plus désolant possible [1]).

[1]) Ce seul épisode de la «symphonie fantastique» a fourni plus tard à Franz Liszt *l'idée et les développements* de son superbe morceau orchestral avec piano obligé, intitulé *Danse macabre* et basé exclusivement sur la même «prose» rituelle du «Dies irae».

4-я часть—*шествіе на казнь*. «Убѣдившись въ томъ, что любовь его непризнана, артистъ отравляется опіумомъ. Принятая доза яда слишкомъ слаба, чтобы повлечь за собою смерть, но она погружаетъ артиста въ сонъ, сопровождаемый самыми ужасными сновидѣніями. Ему снится, что онъ убилъ ту, которую любилъ. (Все это не находится въ музыкѣ: она начинается только съ слѣдующаго момента). Ему снится, что онъ осужденъ, что его ведутъ на казнь и что онъ присутствуетъ *при исполненіи собственной казни*. Шествіе двигается при звукахъ марша, то мрачнаго и дикаго, то блестящаго и торжественнаго; глухой гулъ шаговъ слѣдуетъ безъ всякаго перехода за самыми шумными «залпами».

Все это передано музыкой съ самой добросовѣстной точностью, въ высшей степени талантливо, и съ чувствомъ реальности, неизвѣстномъ въ музыкѣ до Берліоза. Вы слышите говоръ толпы, вы видите приближающіеся ряды кающихся со свѣчами въ рукахъ, отряды алебардщиковъ, воиновъ въ доспѣхахъ, сверкающихъ на солнцѣ, наконецъ самого осужденнаго, припавшаго устами къ распятію... Рельефность колорита поразительна. (Здѣсь встрѣчается фигура для фаготовъ безъ аккомпанимента, которымъ Мейерберъ и Листъ широко пользовались впослѣдствіи).

«Въ концѣ марша, вновь повторяются первые четыре такта *пункта помѣшательства* (idée fixe), въ видѣ послѣдней любовной мысли, прерванной роковымъ ударомъ».

Этотъ отвратительный моментъ программы переданъ музыкой съ возму-

La mélodie de la malheureuse «idée fixe» gagne beaucoup de son accoutrement burlesque.

— Travestie de la sorte en une chanson de guinguette et confiée à la *petite* clarinette ignoble, elle devient musicalement plus intéressante que quand elle était prise au sérieux dans sa beauté (?) vaporeuse et sentimentale.

Du reste tout l'intérêt de ce finale se concentre sur l'agglomération des effets d'orchestre, sur la hardiesse effrénée de combinaisons bizarres et baroques. Quant à la facture, elle est passablement faible pour un finale de «symphonie». Berlioz est toujours gauche dans le style polyphonique. L'emploi des procédés de contrepoint est assez enfantin. La réunion des deux thémes (La Ronde et le *Dies irae*) se borne à quelques mesures, tout comme dans le fameux quasi—contrepoint de la chanson huguenote et de la litanie au 3-e acte des *Huguenots*. Mais ce qui est excellent pour les exigences de la scène ne saurait encore suffire pour le véritale style de symphonie. Une réunion vraiment contrepointique de deux thèmes différents se trouve dans le finale de la symphonie avec choeurs de Beethoven. Comparez et jugez.

Somme toute, dans la *symphonie fantastique* Berlioz se présente à nous comme un coloriste excellent, comme un novateur hardi dans les effets d'orchestre, où il fait des travailles précieuses—mais à côté de ce coloris neuf et caractéristique, le *dessin* (la mélodie) est d'une faiblesse quelquefois excessive; la facture, le style sont généralement défectueux — et dans le choix du sujet

---

тительной пошлостью, которая портитъ эффектъ великолѣпнаго марша, дѣйствительно «дикаго и полнаго отчаянія». Къ счастью, этотъ моментъ очень коротокъ и проходитъ почти незамѣченнымъ.

Пятая часть симфоніи составляетъ продолженіе сновидѣнія. Это *сонъ въ ночь шабаша вѣдьмъ.*

«Артистъ присутствуетъ на шабашѣ вѣдьмъ, среди толпы ужасныхъ тѣней, колдуновъ, всевозможныхъ чудовищъ, собравшихся на его похороны. Странный шумъ, стоны, взрывы хохота, отдаленные крики, которымъ какъ будто отвѣчаютъ другіе крики... Любимая мелодія (!) повторяется еще разъ, но она утратила свой характеръ (?) благородства и робости; теперь это плясовой мотивъ, гнусный, пошлый, странный; сама мелодія явилась на шабашъ... Рёвъ радости раздается при ея появленіи... Она присоединяется къ діавольской оргіи... Похоронный звонъ, грубая пародія на «Dies irae». Хороводъ вѣдьмъ отдѣльно. Хороводъ вѣдьмъ и «Dies irae» вмѣстѣ».

Этотъ финалъ произведенія внушенъ пляской вѣдьмъ В. Гюго, «Walpurgisnacht» въ Фаустѣ Гёте и извѣстной легендой, подробно разработанной Гейне, согласно которой у вѣдьмъ на Блоксбергѣ существовалъ обычай *пародировать* обѣдню католическаго богослуженія. Діавольская оргія, по программѣ смахивающая на плохую балетную тему, въ музыкѣ написана богатой, могучей кистью. Колоритъ дѣйствительно адскій. Черти и смѣшныя чудовища, напоминающіе Callot и Höllen-Breugel, выскакиваютъ со всѣхъ сторонъ.

comme dans le plan de la conception, l'auteur semble manquer de logique et de goût. C'est du romantisme outré—jusqu'à la caricature.

Nous ne nous arrêtons pas beaucoup sur la seconde symphonie de notre auteur: *Harolde en Italie* (op. 16).

Quoiqu'ayant mérité des éloges éxagérés de la part d'un Paganini (on se rappelle l'ancedate de son cadeau à Berlioz—voyez le Journal de St.-Pétersbourg n° 51) cette oeuvre, entendue pour la première fois en 1834, est beaucoup plus faible et moins intéressante que la «fantastique».

Comme les critiques l'ont déjà remarqué avant moi, le nom de «Child-Harold» n'est annexé à la symphonie que par pur caprice. Ce n'est pas le Harold de Byron, mais c'est tout simplement «Berlioz en Italie». Ce sont des réminiscences d'un séjour que Berlioz fit en 1830 à Rome et à Naples, comme «lauréat» du Conservatoire de Paris,—ce sont des impressions de voyage mises en musique en forme d'un album de petits tableaux de genre.

Le premier morceau destiné à peindre la rêverie de Harold est diffus et blafard. Le solo de l'alto viola avec ses arpéges de concert est d'une gaucherie extrême. Les meilleurs morceaux de cette partition sont justement les petites illustrations locales, c'est une «marche des pèlerins, originalement conçuo et instrumentée»—puis «la sérénade d'un pâtre des Abruzzes—où l'on trouve une imitation photographiquement fidèle d'une musette des «pifferari». Le finale—l'orgie des brigands» — dans sa verve échevelée pourrait peut-être, s'il était renforcé d'un choeur, faire de l'effet sur la scène, comme épisode d'un opéra,

---

«Являйтесь злыя козлища,
Листососы, тощіе тѣломъ,
Хрупкіе аспіолы;
Какъ потокъ града
Опустошите поля».

Смѣлой рукой Берліозъ черпалъ изъ сокровищъ древнихъ грегоріанскихъ мелодій церковнаго пѣнія, къ которымъ никто до него не прибѣгалъ, и извлекъ изъ нихъ настоящій *Dies irae*, самаго мрачнаго и безъотраднаго характера *).

Мелодія несчастной «idée fixe» много выигрываетъ отъ забавной формы, въ которую она здѣсь облечена.

Трансформированная въ кабацкую пѣсенку и исполненная въ оркестрѣ тривіальнымъ маленькимъ кларнетомъ и она становится болѣе интересной съ музыкальной стороны, чѣмъ при серьезномъ отношеніи къ ея туманной и сентиментальной красотѣ (?).

Впрочемъ, весь интересъ этого финала сосредоточенъ на скопленіе оркестровыхъ эффектовъ, на необузданной смѣлости самыхъ причудливыхъ и

---

*) Одинъ этотъ эпизодъ «фантастической симфоніи» внушилъ впослѣдствіи Францу Листу *идею и развитіе* его великолѣпнаго оркестроваго, съ обязательнымъ аккомпаниментомъ фортепіано, произведенія, озаглавленнаго *Danse macabre* и основаннаго исключительно на томъ же «церковномъ гимнѣ»—«Dies irae».

mais comme morceau symphonique il est repoussant par ses tons trop crus, et par son manque de structure *organique* intérieure. C'est le défaut de la plupart des oeuvres de Berlioz. Il n'est poète et même génie que «par fragments».

Ces deux premières symphonies d'un style déjà assez grimaçant ne sont encore que de la musique instrumentale à programme direct, une exagération d'assez mauvais goût du genre si noble, créé par l'immortel Beethoven dans sa «*pastorale*» et dans «l'*heroïque*». Nous disons «exagération» parce que précisément Beethoven lui-même, quand il donnait sa symphonie pastorale pour la première fois (1808) appuyait très-positivement dans son programme d'alors sur l'impression *générale* de son oeuvre, qu'il ne voulait pas du tout faire accepter comme de la musique «descriptive» (Mehr Ausdruck der Empfindung, als Tonmalerei). Berlioz, au contraire, ne se plaisant que dans la peinture des détails, a profondément négligé l'*organisme complet* de ses oeuvres et a fait faire par là faussé route au style symphonique.

Ce qu'il croyait être une innovation dans ce style est conduit beaucoup plus loin encore dans sa *symphonie dramatique* sur *Roméo et Juliette*. (Op. 17).

Avec son mélange arbitraire de musique instrumentale et vocale, avec sa prétention de peindre par l'orchestre seul toutes les péripéties d'une action tragique et de n'employer le chant (solo ou choeur) que par épisodes capricieux,—c'est une oeuvre hybride, une sorte de compromis entre un oratorio, une symphonie et un opéra—séquestré de la scène et manquant son effet sur l'estrade de concert.

неправильныхъ сочетаній. Что касается фактуры, то она слишкомъ слаба для финала «симфоніи». Берліозъ всегда неумѣлъ въ полифоническомъ стилѣ. Примѣненіе контрапункта довольно ребяческое. Соединеніе двухъ темъ (рондо и *Dies irae*) ограничивается нѣсколькими тактами, совсѣмъ какъ въ знаменитомъ quasi-контрапунктѣ пѣсни Гугенотовъ и литаніи въ 3-мъ актѣ оперы *Гугенотовъ*. Но то, что превосходно отвѣчаетъ сценическимъ требованіямъ, не можетъ удовлетворить требованіямъ настоящаго симфоническаго стиля. Вполнѣ согласное съ правилами контрапункта соединеніе двухъ различныхъ темъ, встрѣчается въ финалѣ симфоніи съ хорами Бетховена. Сравните и судите.

Словомъ, въ *фантастической симфоніи* Берліозъ является прекраснымъ колористомъ, смѣлымъ новаторомъ въ отношеніи оркестровыхъ эффектовъ, въ области которыхъ онъ создаетъ драгоцѣнные труды, но рядомъ съ этимъ новымъ и характернымъ колоритомъ, *рисунокъ* (мелодія) иногда чрезвычайно слабъ; фактура и стиль большею частью уродливы, а въ выборѣ сюжета и плана концепціи авторъ, какъ будто, лишенъ логики и вкуса. Это романтизмъ, доходящій до каррикатуры.

Мы не будемъ долго останавливаться на второй симфоніи нашего автора: Гарольдъ въ Италіи (op. 16). Это произведеніе, въ первый разъ игранное въ 1834 г., хотя и заслужило преувеличенную похвалу со стороны Паганини (читатели, вѣроятно, помнятъ анекдотъ о его подаркѣ Берліозу, см. Journal de St. Pétersbourg, № 51), но оно гораздо слабѣе и менѣе интересно, чѣмъ «фантастическая» симфонія.

Le culte de Shakespeare occupait une large place dans les aspirations de Berlioz. Avent son *Romeo* il avait fait déjà une ouverture pour la tragédie *Le roi Lear*—(op. 4);—dans son *Mélologue* ou *Le rétour à la vie*, suite de la *symphonie fantastique*, il a intercalé une fantaisie sur la *Tempête* de Shakespeare—plus tard encore dans ses *Tristia* (op. 18) il a fait la musique pour quelques scènes de *Hamlet* — et enfin, il a tiré tout un opéra-comique de la pièce: *Much ada about nothing.*

Cette adoration du plus grand génie dramatique n'a pus empêché Berlioz de comprendre l'idée shakespearienne un peu de travers, comme nous allons le voir tout à l'heure.

Pour traiter en musique un sujet comme *Romeo et Juliette* il n'était rien de plus naturel, sans doute, que d'aborder tout franchement le terrain du drame musical, de l'opéra, comme l'a fait, de nos jours, Gounod. S'amuser à faire de la musique instrumentale «descriptive» *à propos du drame* de Shakespeare, en affectant de s'abstenir de la scène pour des raisons mesquines et puériles, ôter au drame son nerf, le déchiqueter pour trouver des prétextes à des illustrations» musicales—c'est chercher midi à quatorze heures, c'est travailler en pure perte.

Une «symphonie» par l'essence de sa nature, ne peut jamais devenir—«drame» qui veut dire en grec *action*—et ôter «l'action» à une ravissante conception de Shakespeare c'est—la dénaturer.

Le plan de cette partition de Berlioz nous servira de piéce justificative.

Какъ уже до меня критика замѣтила, названіе «Child Harold» дано симфоніи исключительно изъ прихоти. Это не Гарольдъ Байрона, это просто «Берліозъ въ Италіи». Это воспоминанія пребыванія Берліоза въ 1830 году въ Римѣ и Неаполѣ, въ качествѣ «премированнаго» ученика Парижской консерваторіи; это путевыя впечатлѣнія, переложенныя на музыку въ формѣ альбома небольшихъ жанровыхъ картинъ

Первая піеса, которая должна изображать мечты Гарольда—сбивчива и блѣдна. Соло для alto-violo съ концертными арпеджіями, до крайности неуклюжа. Лучшія мѣста этой партитуры составляютъ именно небольшія отдѣльныя иллюстраціи, напримѣръ: «маршъ странниковъ», очень оригинально задуманный и инструментованный; затѣмъ, «серенада пастуха Абруцкихъ горъ», фотографически вѣрное подражаніе волынкѣ «pifferari». Финалъ — «оргія разбойниковъ» дышетъ дикимъ вдохновеніемъ и могъ бы, можетъ быть, произвести эффектъ на сценѣ, какъ оперный эпизодъ, если бы сопровождался хоромъ, но какъ часть симфоніи, онъ производитъ отталкивающее впечатлѣніе своими рѣзкими звуками и отсутствіемъ внутренней, органической стройности. Это недостатокъ большинства твореній Берліоза. Онъ поэтъ и даже геній, но только «урывками».

Эти двѣ первыя симфоніи уже довольно затѣйливаго стиля тоже ни что иное, какъ инструментальная музыка съ непосредственной программой, плохое преувеличеніе того возвышеннаго жанра, который создалъ безсмертный Бетховенъ въ своихъ «*пасторали*» и въ «*героической симфоніи*». Мы говоримъ

123*

I. *Une ouverture* qui peint la première scène de la pièce: une dispute entre les gens des Capulets et des Montagus — plus tard l'intervention du prince.

II. *Prologue chanté*, qui contient 1° l'exposé du programme en psalmodie de choeur—2° deux strophes de contralto avec accompagnement des harpes—la première strophe:—hymne *à l'amour* (!) la seconde—invocation *à Shakespeare* (il ne manquait que cela)!—3° un petit solo de ténor avec choeur, sur la fée Mab, la reine des songes (?),

III. (Premier morceau de la symphonie, proprement dite) Andante d'introduction: mélancolie de Roméo (amoureux encore de sa Rosaline)!—Bal et concert (?) chez Capulet. *Allegro.*

IV. Petit choeur épisodique des convives de Capulet qui s'éloignent du jardin après le bal. Réminiscences de la scène précédente.

V. (Second morceau de la symphonie)—scène au jardin entre Roméo et Juliette. *Adagio.*

VI. (3-e morceau de la symphonie). La Fée Mab, reine des songes. *Scherzo.*

VII. Choeur. Convoi funèbre de Juliette.

VIII. Roméo dans la crypte. Invocation à Juliette-Juliette se réveille. Effets du poison sur Roméo.—Désespoir et mort des deux amants.

IX. Finale. Scène dramatique. Choeur des Capulets et des Montagus. Récit du père Laurent. Serment de deux parties ennemis qui font la paix.

«преувеличеніе», потому что самъ Бетховенъ, давая въ первый разъ (1808) свою пасторальную симфонію, обращалъ въ своей тогдашней программѣ главное вниманіе именно на общее впечатлѣніе своего произведенія, вовсе не желая, чтобы его принимали за «описательную» музыку. (Больше выразительности чувства, чѣмъ звуковой живописи — mehr Ausdruck der Empfindung, als Tomalerei). Берліозъ, которому, напротивъ, нравилась только отдѣлка подробностей, нисколько не заботился о *цѣломъ организмѣ* своихъ произведеній, вслѣдствіе чего и придалъ симфоническому стилю ошибочное направленіе.

То, что онъ считалъ нововведеніемъ въ приложеніи къ этому стилю, еще сильнѣе развито въ его драматической симфоніи *Ромео и Джульетта.* (op. 17).

Это произведеніе, въ которомъ инструментальная и вокальная музыка произвольно смѣшивается, въ которомъ видно желаніе выразить однимъ оркестромъ всѣ перепетіи трагическаго дѣйствія и употребить пѣніе (соло или хоровое) только какъ прихотливую вставку—является выродкомъ, какимъ-то компромиссомъ между ораторіей, симфоніей и оперой; это произведеніе изгнанное со сцены и не производящее эффекта на концертной эстрадѣ.

Поклоненіе Шекспиру сильно вліяло на стремленія Берліоза. Раньше *Ромео* онъ уже написалъ увертюру къ трагедіи *Король Лиръ* (op. 4); въ свой *Mélologue* или *Возвратъ къ жизни*, составляющей продолженіе *фантастической симфоніи*, онъ вставилъ фантазію на *Бурю* Шекспира; позднѣе, въ своихъ

On voit que ce plan par lui-même est le règne du décousu, Le prologue doit ici remplacer en quelque sorte la petite affiche ridicule avec les intentions de l'auteur. Mais que de parties hétérogènes!... Les strophes du contralto, par exemple, sont absolument un hors d'oeuvre. Et l'épisode de la Reine Mab, un petit récit d'un personnage épisodique a-t-il une importance aussi grande dans la contexture du drame pour mériter *deux* places d'honneur dans la symphonie? Excepté le petit scherzo vocal du prologue, toute une partie intégrante de l'oeuvre, le scherzo instrumental—n'est que la peinture musicale du même récit de Mercutio qui n'a pas le moindre rapport aux amours de Roméo et de Juliette. Et ce choeur épisodique des convives qui ne sert à rien et manque d'effet! Et ce long finale traité dans sa partie vocale tout-à-fait comme une scène d'opéra, moins les décors et les costumes! Quelle confusion! Quelle absence de logique, d'idéal défini! Quel chaos!

Quant au mérite purement musical, cette partition en a immensément dans les détails. L'*adagio* de la scène du balcon—dont le thème principal, déjà énoncé par le choeur du prologue, est instrumenté à ravir, — approche de la véritable musique, belle et bonne. C'est une des meilleures inspirations de Berlioz comme sentiment *mélodique*. Pendant toute sa vie il raffolait de cette scène du jardin dans Shakespeare. Il faut se quitter — et le coeur de Roméo sent «l'étreinte d'une douleur intense, et il dit à l'aimée: Je ne conçois pas qu'on «puisse nous séparer, j'ai peine à comprendre que je doive te quitter, même «pour quelques heures seulement. Entends, parmi les harmonies qui jaillissent

---

Tristia (op. 18), онъ написалъ музыку къ нѣкоторымъ сценамъ изъ Гамлета, и, наконецъ, онъ создалъ цѣлую комическую оперу изъ піэсы: *Much ado about nothing* (Много шуму изъ пустяковъ).

Это поклоненіе одному изъ самыхъ великихъ драматическихъ геніевъ, не помѣшало Берліозу понять мысль Шекспира нѣсколько превратно, какъ мы сейчасъ увидимъ.

Чтобы музыкально разработать такой сюжетъ, какъ Ромео и Джульетта, было бы, конечно, вполнѣ естественно прямо встать на почву музыкальной драмы, оперы, какъ поступилъ въ наши дни Гуно. Забавляться сочиненіемъ инструментальной «описательной» *по поводу драмы* Шекспира, показывая видъ будто избѣгаешь сцену изъ за мелкихъ, пустыхъ причинъ, отнимать у драмы ея жизненную силу, разбирать ее по косточкамъ, чтобы найти предлогъ для своихъ музыкальныхъ иллюстрацій—это значитъ искать вчерашній день, работать совершенно напрасно.

«Симфонія», по существу своему не можетъ превратиться въ «драму», что значитъ по гречески, *дѣйствіе*; но отнять «дѣйствіе» прелестнаго творенія Шекспира,—значитъ изъуродовать его.

Планъ партитуры Берліоза послужитъ намъ оправдательнымъ документомъ.

I. *Увертюра*, изображающая первую сцену піесы: ссору между служителями Капулетти и Монтекки; позднѣе вмѣшательство герцога.

II. *Прологъ съ пѣніемъ*, содержащій 1) экспозицію программы съ хоромъ;

«au loin, ce long cri douloureux qui s'élève... Il semble sortir de ma poitrine... «Vois ces splendeurs du ciel, vois toutes ces lumières brillantes, ne dirait-on «pas que les fées ont illuminé leur palais pour y fêter notre amour?... Et Juli«ette palpitante ne répond que par des larmes. Et le vrai grand amour est né, «immense, inexprimable, armé de toutes les puissances de l'imagination, du «coeur et des sens».

Voilà comme s'exprime Berlioz dans un de ses feuilletons, à propos de l'opéra de Bellini «I Montecchi» donné pour le début de M-me Vestrali, — une trentaine d'années après qu'il avait composé sa symphonie. Et il y a de cette *intensité* de sentiment d'amour dans la belle phrase qui fait le thème de l'Adagio et que l'auteur affectionnait le plus entre toutes ces oeuvres.

Quelques échappées musicales brillent dans le bal des Capulets et dans la scène du serment. Mais tout cela sera de longtemps oublié quand un morceau de cette symphonie charmera encore des masses d'auditeurs. C'est le scherzo «fantastique»—la Fée Mab, Berlioz y est sur son propre terrain, dans son élément. C'est le monde des rêves—*la poésie* des impressions passagères, fugitives, frisant l'une l'autre, illogiques, décousues, capricieux, vertigineuses, bizarres comme jamais on n'en a exprimé par des combinaisons d'orchestre. Les féeries charmantes, les danses et les lutineries délicieuses des sylphes dans «l'Oberon» de Weber, dans le «Songe d'une nuit d'été» de Mendelssohn, tout cela nous semble rude et grossier à côté des finesses de ce tissu aérien, indescriptible, insaisissable, inimitable dans son coloris exclusif! Si Berlioz n'eût jamais rien

---

2) двѣ строфы для контральта съ аккомпаниментомъ арфъ; первая строфа: гимнъ любви (!); вторая: воззваніе къ Шекспиру (этого только не доставало!); 3) небольшое соло для тенора съ хоромъ въ честь волшебницы Мабъ, царицы сновъ (?).

III. (Первый отдѣлъ симфоніи въ тѣсномъ смыслѣ слова). Andante интродукціи: грусть Ромео (влюбленнаго еще въ свою Розалину!), — балъ и концертъ (?) у Капулетти. Allegro.

IV. Небольшой вводный хоръ гостей Капулетти, удаляющихся изъ сада послѣ бала. Заимствованіе у предшествующей сцены.

V. (Второй отдѣлъ симфоніи)—сцена въ саду между Ромео и Джульеттой. *Adagio.*

VI. (3-й отдѣлъ симфоніи). Волшебница Мабъ, царица сновъ. *Scherzo.*

VII. (4-й отдѣлъ симфоніи). Хоръ. Похоронное шествіе за гробомъ Джульетты.

VIII. Ромео въ склепѣ. Воззваніе къ Джульеттѣ. Джульетта просыпается. Дѣйствіе яда на Ромео. Отчаяніе и смерть обоихъ любовниковъ.

IX. Финалъ. Драматическая сцена. Хоръ Капулетти и Монтекки. Разсказъ отца Лорана. Клятва двухъ враждебныхъ партій, заключающихъ миръ.

Очевидно, что этотъ планъ составляетъ воплощеніе безсвязности. Прологъ долженъ нѣкоторымъ образомъ замѣнить собою небольшую смѣшную афишу съ изложеніемъ намѣреній автора. Но сколько разнородныхъ частей!... Строфы для контральто, напримѣръ, составляютъ положительно лишнюю вставку.

écrit que ce scherzo d'une originalité aussi grande il se serait déjà fait un nom remarquable, Mais... comme le petit badinage de Mercutio ne fait pas encore tout le drame de Shakespeare, la «Fée Mab», à elle seule, ne saurait sauver cette partition faussement conçue, lourde et assommante d'ennui dans son ensemble.

En adorant Shakespeare, Berlioz ne pouvait ne pas s'enflammer d'enthousiasme pour une création qui occupe, elle aussi, une des sommités de la littérature de tous les siècles—le *Faust* de Goethe. Les rêves et les âpres douleurs d'un esprit orgueilleux et sublime, le rire sardonique de son acolyte infernal, la grâce chaste et naïve d'un jeune coeur à peine éclos à la passion: — des scènes d'amours,—des orgies de taverne,—un duel,—un dies irae à l'église,—un sabbat de sorcieres,—des reunions joyeuses de soldats, de villageois, d'étudiants—et la magie d'un grand siécle et d'un grand nom légendaire brochant sur le tout—quelles données! quelles «séductions», «irresistibles» pour un musicien à imagination ardente et éclairée!

Entraîné par l'immense richesse du sujet et de sa mise en scène, le musicien n'oublie que trop que l'idée principale le nerf vital du drame de Goethe, basé sur la réflexion, la philosophie, n'est point du ressort de la musique—que c'est à peine en ne prenant que *l'essence* des trois caractéres typiques Faust, Gretchen et Mephistophélés qu'on parvient à les transformer en *pensées musicales* (c'est ainsi que Franz Liszt a profondément conçu la donnée de sa «Faust-symphonie» que par courtoisie réciproque il a dediee à Berlioz; — c'est ainsi

---

А эпизодъ съ царицей Мабъ, небольшой разсказъ вводнаго лица, развѣ имѣютъ такое большое значеніе для построенія драмы, чтобы заслужить *два* почетныхъ мѣста въ симфоніи? За исключеніемъ небольшаго вокальнаго скерцо пролога, цѣлая другая составная часть произведенія, инструментальное скерцо—составляетъ музыкальную передачу все того-же разсказа Меркуціо, не имѣющаго ничего общаго съ любовью Ромео и Джульетты. А этотъ вводный хоръ гостей, неимѣющій ни какого значенія, и не производящій никакого эффекта! А этотъ длинный финалъ, веденный въ своей вокальной части, совсѣмъ, какъ оперная сцена, только безъ декорацій и безъ костюмовъ! Какое смѣшеніе! Какое отсутствіе логики и опредѣленнаго идеала! Какой хаосъ!

Что касается музыкальныхъ достоинствъ, то въ подробностяхъ этой партитуры ихъ весьма много. *Adagio*, въ сценахъ на балконѣ, главная тема которой была уже выражена хоромъ пролога, инструментовано восхитительно, и приближается къ настоящей, дѣйствительной музыкѣ. Въ отношеніи *мелодическаго* чувства, это одно изъ лучшихъ вдохновеній Берліоза. Впродолженіи всей своей жизни онъ безумно любилъ эту Шекспировскую сцену въ саду. Нужно разстаться—и сердце Ромео «объято великой скорбью»; онъ говоритъ своей возлюбленной: «я не постигаю, какъ могутъ разлучить насъ; я съ трудомъ понимаю, что долженъ разстаться съ тобою, хотя бы на нѣсколько часовъ. Слышишь тотъ протяжный, мучительный вопль, который раздается среди возникающей всюду гармоніи... Этотъ вопль точно исходитъ изъ груди моей... Взгляни, на великолѣпіе небесъ, взгляни на блестящія свѣтила — не

que Wagner a construit sa magnifique «ouverture» sur la seule donnée *psychique* d'un dialogue entre Faust et Mephistophélés).

Le musicien oublie qu'en touchant aux types immortalisés par Goethe il s'impose le devoir de ne pas les *profaner* en les défigurant et c'est déjà les défigurer que de les placer dans un agencement des *scénes réelles* (comme dans l'opéra de Gounod) qui ne rapellent l'oeuvre de Goethe que de loin.

Plusieurs scène de poème dramatique dans son original appellent déjà la concours de la musique et cela bien impérieusement. (L'hymne pascal;—la chanson du mendiant, le chant des soldats la ronde des villageois — dans la scène de la promenade; — le concert des ésprits obéissants a Mephistophélés pour endormir Faust dans sa cellule; les chansons des buveurs dans la cave l'Auerbach à Leipzig etc. pour ne citer que toutes les premières scènes. Mis en musique, cela forme déjà une partition volumineuse (comme l'a faite le prince Radziwill). Un pas de plus, c'est d'emprunter au texte de Goethe quelques lignes de recitatif ou de déclamation de plus pour la liaison des scènes entre elles (c'est le procédé de Schumann et Litolff qui travaille aussi à une partition de Faust).

Mais la manière arbitraire dont Berlioz s'est pris à traiter ce sujet est décidément blâmable. Il a emprunté «ad libitum» quelques scènes au poême de Goethe sans y rien changer exepté l'ordre dans lequel elles se suivent (et c'était certes déjà beaucoup!)—il en a composé d'autre qui n'ont qu'une ressemblance fort éloignée avec l'oeuvre du poète allemand il en a agoute d'autres, enfin, de

---

волшебницы-ли зажгли всѣ огни въ своихъ замкахъ, чтобы праздновать нашу любовь?.. Трепещущая Джульетта отвѣчаетъ только слезами... и родилась истинная, великая любовь, неизмѣримая, невыразимая, вооруженная всѣми силами воображенія, чувства и ума».

Вотъ какъ выражается Берлюзъ въ одномъ изъ своихъ фельетоновъ, по поводу оперы Беллини «J Montecchi», поставленной для дебюта г-жи Vestvali, лѣтъ тридцать послѣ того, какъ онъ написалъ свою симфонію. И дѣйствительно, сила любви чувствуется въ прекрасной фразѣ, которая служитъ темой для Adagio, самаго любимаго произведенія автора.

Нѣсколько музыкальныхъ искръ блещетъ въ сценѣ бала у Капулетти и въ сценѣ клятвы; но все это будетъ давно забыто, когда одинъ отрывокъ этой симфоніи будетъ еще услаждать слухъ цѣлой массы слушателей. Я говорю о «фантастическомъ» скерцо—волшебница Мабъ; тутъ Берліозъ имѣетъ почву подъ ногами, тутъ онъ въ своей сферѣ. Это міръ сновъ—*поэзія* впечатлѣній скоротечныхъ, мимолетныхъ, задѣвающихъ другъ друга, нелогичныхъ, безсвязныхъ, капризныхъ, увлекающихъ, такихъ причудливыхъ, какихъ никогда еще никто не выражалъ посредствомъ оркестровыхъ сочетаній. Прелестныя феерія, восхитительныя пляски и шалости сильфидъ въ «Оберонѣ» Вебера и въ пьесѣ Мендельсона «Сонъ въ лѣтнюю ночь», все это кажется намъ рѣзкимъ и грубымъ рядомъ съ легкостью воздушной ткани, неподдающейся описанію, неуловимой, неподражаемой въ своемъ исключительномъ колоритѣ. Еслибы Берліозъ не написалъ ничего, кромѣ этого, въ высшей сте-

sa façon purement de fantaisie qui — comme le dénoûment, par exemple, sont en contradiction avec le sens du poëme et même de la lègende et ne brillent ni par le goût ni par la logique.

Faire apparaître Mephistophélés pour la première fois devant Faust immediatement après la scènes de l'hymne pascal! — arranger toute la première rencontre de Faust et de Marguerite dans la chambre même de cette chaste jeune-fille, où Faust introduit par Mephistophélés, s'est caché préalablement derrière les rideaux du lit (!) — omettre dans un drame *musical* les prières de Marguerite déjà coupable et la magnifique scène à l'église avec son *Dies irae* tout prèt-amener le dénoûment par suite d'une friponnerie vulgaire de la part du démon, finir l'ouvrage par une scène de Pandémonium immédiatement suivi d'un choeur de séraphins dans l'empyrée — c'est disposer de la grande donnée avec un courage.... enfantin!

Dans l'avant-propos de cette partition position l'auteur donne l'explication que le seul titre de cet ouvrage: «Damnation de Faust» indique *qu'il n'est pas basé* sur l'idée principale du «Faust de Goethe, puisque dans l'illustre poëme Faust *est sauvé*» — et il développe l'opinion que la légende du docteur Faust peut être traitée de toutes manières.

Personne n'en doute, mais.... qui s'excuse s'accuse. Berlioz cherche à se jeustifier du reproche d'avoir *mutilé un monument*—mais ce reproche est inévitable puisque, comme nous l'avons vu, la mutilation existe en effet! On peut

---

пени оригинальнаго скерцо, онъ и то составилъ бы себѣ великое имя... Но... также какъ маленкая шутка Mercutio не составляетъ еще всей драмы Шекспира, такъ и «Волшебница Мабъ», одна, не въ состояніи спасти партитуру, фальшиво задуманную, тяжеловѣсную, убійственно-скучную въ своемъ цѣломъ.

Преклоняясь передъ Шекспиромъ, Берліозъ не могъ не воспламениться энтузіазмомъ къ творенію, пользующемуся не меньшей славой среди литературъ всѣхъ вѣковъ—къ Фаусту Гёте. Мечты и ѣдкія скорби гордаго, возвышеннаго ума, злобный смѣхъ его спутника, цѣломудренная и наивная грація молодой души, едва раскрывшейся для страсти, сцены любви, трактирная оргія, dies irae въ храмѣ, праздникъ вѣдьмъ, веселыя собранія солдатъ, поселянъ и студентовъ, и сверхъ всего—очарованіе великаго вѣка и великаго, легендарнаго имени—какія данныя! какой «непреодолимый» соблазнъ для музыканта съ пылкимъ, развитымъ воображеніемъ!

Увлеченный необъятнымъ богатствомъ сюжета и его сценичностью, композиторъ забываетъ, что главная идея, жизненная сила Гётевской драмы, основанная на разсудочности, на философіи, не принадлежитъ музыкальной области, что съ трудомъ удастся подчинить *музыкальной идеѣ* даже только сущность трехъ главныхъ характеровъ: Фауста, Гретхенъ и Мефистофеля (такъ Францъ Листъ глубоко задумалъ сюжетъ свой «Faust-Symphonie», которую онъ изъ взаимной любезности посвятилъ Берліозу; такъ Вагнеръ построилъ свою великолѣпную «увертюру» единственно на психологическихъ данныхъ разговора между Фаустомъ и Мефистофелемъ).

traiter la légende de Faust d'une manière positivement differente de celle de Goethe—alors point de reproche.

Chez Berlioz c'est precisément l'emprunt *littéral* de quelques scènes au grand poëte allemand et leur mélange avec d'autres, arbitraires — qui mérite le nom de profanation. On ne mutile pas une pensée de Goethe pour le seul bon plaisir d'instrumenter une marche hongroise, intercalée mal à propos—on n'omet pas la scène de Gretchen à l'église parce qu'on avait déjà fait un *dies irae* dans le *Requiem*, — on ne glisse pas sur la *Walpurgisnacht* pour l'avoir imitée dans le *Songe du Sabbat* — on ne rend pas les personnages de Goethe «absurdes» pour les faire entrer de force dans un cadre illogique.

Voilà donc encore une fois le plan, l'organisme d'une oeuvre, le bon sens, le bon goût sacrifiés aux exigences capricieuses d'une *virtuosité* dans la peinture des détails.

«Cette scène me va — je la prends; cette autre ne m'arrange pas — je l'omets—et je ne me soucie nullement de l'ensemble, de l'idée générale». Est-ce bien là le véritable *idéal* de création artistique, quand on affiche non pas des «illustration musicales» détachées, mais bien une oeuvre compléte et quasi-sérieuse?

Comme *Romeo* et *Juliette*—la *Damnation de Faust*, légende dramatique (dediée a Franz Liszt (op. 24) est derechef un amalgame monstrueux de morceaux de musique vocale et instrumentale avec la preponderance de l'élément vocal pour cette fois.—Ce n'est ni un oratorio, ni une symphonie, ni un

---

Композиторъ забываетъ, что приступая къ безсмертнымъ Гётевскимъ типамъ, онъ беретъ на себя обязанность не *профанировать* ихъ искаженіемъ; но помѣщать ихъ въ обстановку *реальныхъ сценъ* (какъ въ оперѣ Гуно), которыя весьма мало напоминаютъ произведеніе Гёте—значитъ искажать ихъ.

Нѣкоторыя сцены драматической поэмы въ оригиналѣ настоятельно требуютъ содѣйствія музыки (пасхальный гимнъ, пѣсенка нищаго, пѣніе солдатъ и хороводъ поселянъ въ сценѣ гулянья, концертъ подчинённыхъ Мефистофелю духовъ, для усыпленія Фауста въ его кельѣ, пѣсни гулякъ въ погребкѣ Ауэрбаха въ Лейпцигѣ и т. д.; перечисляемъ только самыя первыя сцены). Все это, переложенное на музыку, составитъ объемистую партитуру (какую создалъ князь Радзивиллъ). Чтобы подвинуться еще на одинъ шагъ, можно заимствовать у Гёте нѣсколько строкъ речитатива или декламаціи для соединенія сценъ между собою (такъ поступаютъ Шуманъ и Литольфъ, который тоже работаетъ надъ партитурой для Фауста).

Но нельзя не порицать, безъусловно, тотъ произвольный образъ дѣйствія, который Берліозъ примѣняетъ къ передѣлкѣ этого сюжета. Онъ заимствовалъ «ad libitum» нѣсколько сценъ изъ поэмы Гёте, ничего не измѣняя въ нихъ, кромѣ порядка, въ которомъ онѣ слѣдуютъ другъ за другомъ (и это, конечно, уже много!); онъ сочинилъ нѣсколько новыхъ сценъ, которыя имѣютъ весьма отдаленное сходство съ произведеніемъ нѣмецкаго поэта, наконецъ, онъ прибавилъ по собственной фантазіи еще нѣсколько сценъ въ своемъ вкусѣ кото-

opéra; c'est encore une oeuvre hybride, dépouillée de toute prétention à la scène—mais trop longue et, *dans son ensemble,* trop peu attrayante pour un concert.

Comme dans presque toutes les oeuvres de Berlioz, les morceaux détachés abondent de détails magnifiques. On aime à citer comme un des morceaux les plus saillants—*la marche hongroise*, ce qui n'est pas flatteur pour l'oeuvre. Dans l'invention de ce morcau, le talent de Berlioz n'est pour rien, puisque ce n'est qu'une reproduction fidèle d'une musique très — populaire en Hongrie— le *Rakocsy Marsche* — l'orchestre en est splendide, mais — à mon avis—le déploiement de grandes forces orchestrales et de combinaisons d'une sonorité originale est ici beaucoup moindre que dans la *marche marocaine* du pianiste Léopold Meyer, que Berlioz a instrumentée d'une manière surprenante. Les «codas» ajoutées par Berlioz dans les deux marches ne sont guère qualifiables comme musique.

L'autre morceau justement célèbre dans *Faust,* est *le choeur des sylphes et des gnomes* qui endorment Faust sur la bord de l'Elbe (!) et le font rêver à Margarita. C'est suave d'invention musicale, assez beau de contours (chose excessivement rare chez Berlioz) et au-dessus de tout éloge comme effet d'orchestre. Le petit balet des sylphes qui suit ce choeur — (une espèce de valse diaphane planant au-dessus d'une seule note continue, le *ré* grave de la grosse corde de violoncelles) est une de ces féeries orchestrales dont Berlioz seul possédait le secret.

рыя, какъ напримѣръ развязка, находятся въ полномъ противорѣчіи со смысломъ поэмы и даже самой легенды, и не отличаются ни вкусомъ, ни логикой.

Заставить Мефистофеля явиться въ первый разъ передъ Фаустомъ тотчасъ послѣ сцены съ пасхальнымъ гимномъ; устроить первое свиданіе Фауста съ Маргаритой въ комнатѣ этой цѣломудренной дѣвушки, гдѣ Фаустъ, введенный Мефистофелемъ, заранѣе спрятался за занавѣски кровати (!); пропустить въ *музыкальной* драмѣ молитвы уже падшей Маргариты и великолѣпную сцену въ храмѣ, въ которой *dies irae* такъ и напрашивается; основать развязку на пошлой продѣлкѣ со стороны діавола; (!) окончить произведеніе сценой изъ Пандемоніума (совѣтъ діаволовъ), за которымъ непосредственно слѣдуетъ хоръ серафимовъ въ небесахъ—это значитъ, дѣтски-смѣло распоряжаться великимъ сюжетомъ!

Въ предисловіи къ этой партитурѣ, авторъ объясняетъ, что «самое заглавіе произведенія: «Проклятіе Фауста» (?), указываетъ на то, что *оно не основано* на главной мысли Гётевскаго Фауста, т. к. въ знаменитой поэмѣ Фаустъ *спасенъ*»—и развиваетъ мнѣніе, что легенда о Фаустѣ можетъ быть передѣлана всячески.

Никто въ этомъ не сомнѣвается, но «Qui s'excuse—s'accuse»... (кто оправдывается, тотъ виновенъ). Берліозъ старается снять съ себя упрекъ въ *искаженіи памятника*, но этотъ упрекъ неизбѣженъ, потому что искаженіе дѣйствительно произошло! Конечно, можно передѣлать легенду о Фаустѣ совершенно иначе, чѣмъ Гёте—тогда не будетъ и обвиненія. Но именно бук-

Dans la scène des buveurs il y a des combinaisons très-piquantes de bizarrerie. Mais la fougue sur le mot *amen*, après la chanson de Brander — qui a l'intantion de persifler le style religieux scolastique, n'est, selon moi, qu'une puérilité indigne d'un ouvrage sérieux—et cette scène à la cave s'interrompt malheureusement—au moment le plus propre à la musique!

Tout ce qui est frappant de verve dans le poëme de Goethe manque de relief dans la partition de Berlioz, qui n'avait positivement aucun talent pour la peinture des caractères. Passionné, lyrique, il reste toujours *lui-même* et ne s'identifie pas avec ses personages.

Il faut ajouter à cela qu'il n'écrivait pour les voix humaines, pour le chant, que d'une manière confuse, bizarre excessivement *ingrate* pour les exécutants. Les scène d'amour, les romances de Marguérite, l'air de Faust amoureux, tout cela est blafard, faible de dessin, peu original et compris faussement. *Profanation pour profanation*, je préfère la musique de Gounod sur le même sujet. Abordant juste les mêmes données que Berlioz (*Faust* et *Roméo*) Gounod, tout en profanant horriblement Shakespeare et Goethe, a su rester au moins pratique et musical. Il écrit pour la scène, il fait des «opéras». Ne visant pas plus haut que de satisfaire à un certam public de Paris, il va droit à son but et acquiert des succés dans toute l'Europe. L'Allemagne, elle-même, pour sa honte, n'a pas hésité à applaudir chaleureusement Faust métamorphosé en étudiant du quartier latin, Mefistofeles en Figaro, Gretchen en grisette. Gounod n'ambition-

---

вальное заимствованіе Берліозомъ нѣкоторыхъ сценъ у великаго нѣмецкаго поэта и смѣшеніе ихъ съ другими, произвольными сценами, заслуживаетъ названіе профанаціи. Нельзя искажать мысль Гёте изъ за единственнаго желанія сочинить венгерскій маршъ, вставленный некстати; нельзя выпускать сцену—Гретхенъ въ церкви—потому что *Dies irae* помѣщено уже раньше въ Requiem; нельзя проскользнуть мимо *Walpurgisnacht* потому только, что уже существуетъ подобное подражаніе въ сценѣ «Сонъ шабаша вѣдьмъ»; нельзя выставить дѣйствующихъ лицъ Гётевскаго произведенія «нелѣпыми» для того, чтобы имѣть возможность помѣстить ихъ въ самую нелогичную обстановку.

И такъ еще разъ, и планъ, и стройность произведенія, и здравый смыслъ, и вкусъ—принесены въ жертву прихотливымъ требованіямъ виртуозности, изощряющейся въ изображеніи подробностей. «Эта сцена подходящая для меня—я беру ее; эта мнѣ не нужна—я выпускаю ее, нисколько не заботясь о цѣльности общей идеи».

Неужели это есть осуществленіе дѣйствительнаго художественнаго идеала въ произведеніи, которое выдается не за отрывочныя «музыкальныя иллюстраціи», а за полный и будто-бы серьезный трудъ.

Также какъ *Ромео и Джульетта*, *Проклятіе Фауста*, драматическая легенда, поевященная Францу Листу (оп. 24), составляетъ чудовищную смѣсь отрывковъ вокальной и инструментальной музыки, съ перевѣсомъ, на этотъ разъ, въ пользу вокальнаго элемента. Это ниораторія, ни симфонія, ни опера; это опять помѣсь, произведеніе, не обнаруживающее никакого стрем-

nait rien de plus et il triomphe Berlioz n'eut jamais de but défini et en est resté à ses «aspirations».

L'hymne de la fête de Pâques de son *Faust,* les choeurs de soldats et d'étudiants, tout cela n'est remarquable que par l'intention. La musique y est absente. La course à l'abîme—sur des chevaux *noirs* (ce qu'on ne reconnaîtrait pas facilement sans le programme), est à remarquer comme rhythme et comme prototype de ce qu'a fait plus tard Liszt dans son *Mazeppa.* Dans la scène du *Pandémonium* les diables rassemblés chantent en choeur de triomphe: «Has! Jrimiru karabrao! Tradio un Marexil! Diff! diff!» Et Berlioz veut nous assurer fort sérieusement que, «cette langue (?) est celle que Swedenborg appelait la langue infernale et qu'il croyait *en usage* (!) parmi les demons et les damnés». La musique colorée à outrance est à la hauteur de cette poésie et doit être infiniment agréable aux... damnés.

Il y a un axiome dans la pratique de la peinture: Avant de peindre il faut savoir *dessiner,* autrement on risque de faire «des croûtes».

En faisant le parallèle avec la *musique,* nous serons dans le vrai si nous disons que Berlioz n'a jamais appris à *dessiner,* quoiqu'il maniât en maître la couleur. Voici la raison principale pour laquelle dans son *Harold* il n'y a point de Harold, dans son *Romeo* et *Juliette* il n'y a ni Juliette ni Romeo — dans son *Faust* il n'y a ni Faust, ni Marguerite, ni Mephistophélés rendus musicalement. Sans les «étiquettes du programme» on ne soupçonnerait même pas la

---

ленія къ сценѣ, но слишкомъ длинное и, въ цѣломъ, недостаточно привлекательное для концерта.

Какъ почти во всѣхъ произведеніяхъ Берліоза, отдѣльныя части изобилуютъ великолѣпными подробностями. Какъ на одну изъ самыхъ выдающихся пьесъ, любятъ указывать на *венгерскій маршъ,* но это не лестно для произведенія. Талантъ Берліоза не причастенъ въ созданіи этой піесы, т. к. это точное воспроизведеніе весьма популярной въ Венгріи музыки—*марша Ракоша;* оркестровка блестяща, но, на мой взглядъ, развитіе большихъ оркестровыхъ силъ и оригинальныя звуковыя комбинаціи, гораздо слабѣе здѣсь, чѣмъ въ мароккскомъ маршѣ (піаниста Леопольда Мейера), инструментованномъ Берліозомъ изумительнымъ образомъ. «Коды», прибавленные Берліозомъ въ обоихъ маршахъ, едва-ли могутъ быть одобрены въ музыкальномъ отношеніи.

Другая піеса изъ Фауста, справедливо пользующаяся извѣстностью—это *хоръ сильфовъ и гномовъ,* которые усыпляютъ Фауста на берегу Эльбы (!) и даютъ ему возможность видѣть во снѣ Маргариту. Этотъ хоръ пріятенъ своимъ музыкальнымъ творчествомъ, довольно красивъ въ контурахъ (вещь весьма рѣдкая у Берліоза) и выше всякой похвалы въ отношеніи оркестровыхъ эффектовъ. Небольшой балетъ сильфовъ, слѣдующій за этимъ хоромъ (что-то въ родѣ воздушнаго вальса, который построенъ на одной постоянной нотѣ—низкое ré толстой струны віолончеля), представляетъ одну изъ тѣхъ оркестровыхъ феерій, тайной которыхъ обладалъ одинъ только Берліозъ.

présence de tous ces personages dans la partition. Ils sont *restés* dans *l'imagination* de l'auteur comme la «chevaux noirs» mentionnes ci-dessus.

Les choeurs, où l'individualité des personnages recule au second plan, lui réussissent mieux. Des scènes fantastiques dont le charme principal est précisément dans l'indéfini, le vague des couleurs flottantes lui reussissent à merveille,—comme la Reine Mab,—le sabbat,—le choeur et le ballet des *Sylphes*. Mais là où la fermeté des contours, la précision de la ligne est une condition indispensable, Berlioz reste complétement sans ressources. Ses récitatifs et ses airs sont d'une faiblesse désespérante à un degré presque saus exemple parmi les musiciens en renom.

Tous les grands maîtres—Bach, Haendel, Gluch, Haydn, Mozart, Beethoven, Rossini maniaient le contour musicale d'une manière irréprochable, quels que fussent la style ou la donnèe. Franz Schubert et Charles-Marie de Weber, comme *dessinateurs*, ne sont pas d'une force tout à fait égale aux sommités énumérées plus haut, mais ce sont toujours des grands peintres que la dessin ne gênait nullement. Bien au contraire Berlioz, en fait de contour musical, de *physionome mélodique*, de la régularité, de l'ordonnance de la facture — doit occuper le degré le plus infime de l'echelle, bieu au-dessous de Félicien David et de Charles Gounod, qui eux non plus, ne sont pas des athlétes sous le raport du dessin.

Pour un artiste aux projets poétiques, les plus vastes, rêvant des horizons

---

Въ сценѣ гулякъ есть комбинаціи весьма пикантныя по своей причудливости. Но фуга на слово—*аминь*, слѣдующая за пѣснью Брандера и выражающая намѣреніе посмѣяться надъ религіозно-схоластическимъ стилемъ, составляетъ, на мой взглядъ, ребячество, недостойное серьезнаго произведенія— и, къ несчастью, эта сцена въ погребкѣ прерывается въ моментъ, самый подходящій для музыки.

Все, что поражаетъ жизненной силой въ поэмѣ Гёте, лишено рельефности въ партитурѣ Берліоза, который, положительно, не обладалъ ни малѣйшимъ талантомъ въ изображеніи характеровъ. Страстно или лирически настроенный, онъ всегда остается *самимъ собою* и не отожествляется съ своими дѣйствующими лицами.

Къ этому надо прибавить, что его манера писать для человѣческихъ голосовъ, для пѣнія, самая сбивчивая, странная, и въ высшей степени неблагодарная для исполнителей. Сцены любви, романсы Маргариты, арія влюбленнаго Фауста, все это безцвѣтно, слабо въ отношеніи рисунка, не оригинально и невѣрно понято. Профанація за профанацію: я предпочитаю музыку Гуно на тотъ же сюжетъ. Принимаясь за тѣ же темы, какъ и Берліозъ (Фаустъ и Ромео), Гуно, хотя профанировалъ Шекспира и Гёте, съумѣлъ, по крайней мѣрѣ, остаться практичнымъ и музыкальнымъ. Онъ пишетъ для сцены, сочиняетъ «оперы». Стараясь удовлетворить только извѣстную часть Парижской публики, онъ мѣтитъ не высоко, идетъ прямо къ цѣли и достигаетъ успѣха во всей Европѣ. Даже Германія, къ стыду своему, не задумалась горячо ап-

mystérieux et illimités, le domaine de la musique religieuse a dû présenter beaucoup d'attraits.

Jeune encore, Berlioz fait une «messe des morts» un *Requiem* aux dimensions colossales. Y mettant son ambition la plus grande, il n'épargna rien pour tâcher de le faire exécuter malgré les difficultés immenses de toute espèce qui s'elevaient de toute part. L'énergie de l'auteur triompha de tons les obstacles. Il parvint à la réalisation de son rêve chéri.

Avec toute la solennité voulue et possible, le *Requiem* (oeuvre 5), fut éxecuté à la chapelle des Invalides le 5 décembre 1837 à l'occasion du service mortuaire célèbré en mémoire du général Damrémont et des soldats français qui périrent à la prise de Constantine.

L'affluence du public fut immense mais la musique n'eut aucun succés, resta totalement incomprise, et l'agglomération énorme des moyens, la masse des exécutants ne produisit que de la stupeur et provoqua même la pensée du charlatanisme de la part d'un auteur qui bien certainement n'en était ni coupable ni capable.

Quand un comédien est sujet à porter le jeu de la physionomie *jusqu'à la grimace*, il faut que son talent soit bien grand et beau pour lui faire pardonner l'éxagération ridicule et désagréable.

Quand on prend pour contingent, noté dans la partition du *Requiem*, 4 flûtes, 2 hautbois, 2 cors anglais, 4 clarinettes, *12 cors*, *8 bassons*, 25 premiers violons, 18 contrebasses, 70 sopranos, 60 ténors et 70 basse-tailles, quand

---

плодировать Фаусту, преобразованному въ студента латинскаго квартала, Мефистофелю, превратившемуся въ Фигаро, Гретхенъ, изображающую гризетку. Гуно ничего большаго не добивался и онъ торжествуетъ. У Берліоза никогда не было опредѣленной цѣли и онъ остался при своихъ «стремленіяхъ».

Пасхальный гимнъ его *Фауста*, хоры солдатъ и студентовъ, все это замѣчательно только какъ намѣреніе. Музыка отсутствуетъ. Скачка къ пропасти на черныхъ коняхъ (что не легко было бы узнать безъ программы) замѣчательна по ритму и какъ прототипъ того, что создалъ впослѣдствіи Листъ въ своемъ *Мазеппѣ*.

Въ сценѣ *Пандемоніума*, собравшіеся демоны поютъ торжественнымъ хоромъ: «Has! Irimiru karabrao! Tradioun Marescil! Diff! diff!», и Берліозъ вполнѣ серьезно хочетъ увѣрить насъ, что «этотъ языкъ (?) и есть тотъ, который Сведенборгъ называлъ языкомъ ада и который онъ считалъ употребительнымъ между демонами и грѣшниками». До крайности цвѣтистая музыка находится на высотѣ подобной поэзіи, и должна быть въ высшей степени пріятна для... грѣшниковъ.

Существуетъ аксіома въ художественной практикѣ: раньше, чѣмъ писать красками, надо умѣть *рисовать*, иначе рискуешь произвести «мазню».

Проводя параллель между живописью и музыкой, мы не ошибемся, если скажемъ, что Берліозъ никогда не учился *рисовать*, хотя употреблялъ краски съ видомъ знатока. Вотъ главная причина, почему въ его Гарольдѣ — нѣтъ Гарольда, въ его Ромео и Джульеттѣ—нѣтъ ни Джульетты, ни Ромео, въ его

on y *ajoute* dans le «Tuba mirum spargens sonum» quatre petits orchestres composés exclusivement de trompettes, cornets, trombones et ophicléides *renforcés* de *seize* timbales (avec 10 timbaliers), de *deux* grosses caisses, de *trois* paires de cymbales et du tamtam — il n'y a qu'à espérer que dans une partition future de ce genre, pour *surpasser* Berlioz, on mettra entre les parties des petits «nota bene» tout modestes pour signifier: *ici*—une salve d'artillerie; ici—une explosion d'un magasin de poudre à canon;—ici—éruption d'un volcan et tremblement de terre au *naturel*.

Le papier, reglé ou non reglé, souffre tout.

Il faut donc, disons-nous, que la musique par elle même soit bien belle, bien *organique* dans son idée et ses développements pour faire passer des extravagances grimaçantes de cette espèce, sur la limite de curieuses «Experiences d'accoustique».

Par malheur ce n'est pas le cas dans le *Requiem* de Berlioz.

C'est une oeuvre extremement interessante pour l'étude d'un musicien, une oeuvre accusante les intentions les plus grandioses-fourmillant de détails remarquables au possible. C'est une espèce d'oratorio «fantastique et formidable» *à propos* du texte latin de la messe des morts (texte que Berlioz n'a pas même su respecter dans son intégrité). Mais, comme la musique, est remplie de bizarreries et d'incohérences dans ce qu'elle a de saillant—c'est-à-dire les épisodes pittoresques—elle est diffuse, faible de contours dans tout ce qui

---

Фаустѣ — нѣтъ ни Фауста, ни Маргариты, ни Мефистофеля, изображенныхъ музыкально. Безъ «надписей программы» нельзя было бы подозрѣвать присутствіе всѣхъ этихъ лицъ въ партитурѣ. Они остались въ воображеніи автора, какъ и «черные кони», о которыхъ мы упоминали выше.

Хоры, въ которыхъ индивидуальности дѣйствующихъ лицъ отступаютъ на второй планъ, удаются ему лучше. Фантастическія сцены, прелесть которыхъ состоитъ главнымъ образомъ именно въ неопредѣленности, въ неясности расплывающихся красокъ, удаются ему превосходно, напримѣръ: царица Мабъ, шабашъ вѣдьмъ, хоръ и балетъ сильфовъ. Но тамъ, гдѣ твердость очертаній и опредѣленность линій являются необходимымъ условіемъ, у Берліоза не хватаетъ средствъ. Его речитативы и его аріи до такой степени плохи, что ничего подобнаго нѣтъ ни у одного изъ извѣстныхъ музыкантовъ.

Всѣ великіе мастера—Бахъ, Гендель, Глукъ, Гайднъ, Моцартъ, Бетховенъ, Россини безъукоризненно располагали музыкальнымъ рисункомъ, каковы бы ни были стиль и сюжетъ. Въ этомъ отношеніи ни Францъ Шубертъ, ни Карлъ Марія фонъ Веберъ не могутъ сравняться съ перечисленными знаменитостями, но все таки и они великіе художники, которыхъ рисунокъ нисколько не стѣснялъ. Напротивъ, Берліозъ, въ дѣлѣ музыкальнаго контура, мелодической физіономіи, правильнаго распредѣленія фактуры—долженъ занимать самую послѣднюю ступень лѣстницы, гораздо ниже Фелисіена Давида и Шарля Гуно, хотя они и не сильны въ рисункѣ.

Для артиста съ широкими поэтическими планами, мечтающаго о таин-

est «phrase chantée. Ce n' est pas une prière. Ce n'est pas de la musique religieuse. Ce n'est pas un Requiem.

Berlioz avait une grande predilection pour cette oeuvre. Il s'en préoccupait toujours et la mettait souvent (par fragments, cela va sans dire) — dans les concerts qu'il dirigeait à Bade, quand y regnait M. Benazet. A propos de son «Tuba mirum» dans un de ces concert il écrit (en 1861):

«Quel poème! Quel texte pour un musicien! Je ne saurais exprimer le «bouleversement de coeur que j'éprouve quand, dirigeant un orchestre immense, «j'arrive au verset:

Judex ergo cum sedebit.

«Alors tout se fait noir autour de moi; je n'y vois plus, je crois tomber «dans la nuit éternelle».

Ces aspirations vers l'infini, si profondément senties, ces sombres tableaux des grands cataclysmes de la nature, de la mort, de l'éternité, de l'enfer, des terreurs et des mystéres apocalyptiques, ont évoqué dans le talent si original de Berlioz des combinaisons massives d'instruments et de voix humaines inouïes jusqu'a lui; des combinaison saisissantes qui par *échappées* vous ouvrent des horizons immenses et vous donnent le frisson — mais pour faire un grand et digne tableau du jugement dernier d'après les idées de l'Eglise catholique—les ressources de la «mise en scène» et les richesses de la palette, à elles seules—

ственныхъ, безграничныхъ горизонтахъ, область религіозной музыки должна была представлять много привлекательнаго.

Еще въ молодости Берліозъ написалъ «панихиду»—реквіемъ, колоссальныхъ размѣровъ. Вкладывая въ это произведеніе все свое честолюбіе, онъ не пожалѣлъ ничего, чтобы добиться исполненія его, не смотря на всевозможныя трудности, возникавшія со всѣхъ сторонъ. Энергія автора восторжествовала надъ всѣми препятствіями. Ему удалось осуществить свою любимую мечту.

Со всей желанной и возможной торжественностью, реквіемъ (сочиненіе 5-е) былъ исполненъ въ храмѣ Инвалидовъ, 5-го декабря 1837 года, по случаю панихиды, отслуженной въ память генерала Damrémont и французскихъ солдатъ, павшихъ при взятіи города *Константина*.

Стеченіе публики было громадно, но музыка не имѣла никакого успѣха, и осталась вполнѣ непонятой,—а чрезмѣрное нагроможденіе музыкальныхъ средствъ и масса исполнителей произвели только замѣшательство и заставили заподозрить автора въ шарлатанствѣ, въ которомъ онъ не былъ виновенъ и на которое онъ не былъ способенъ.

Если актеръ доводитъ иногда игру физіономіи до *гримасничанія*, то талантъ его долженъ быть великъ и прекрасенъ, чтобы можно было простить ему его смѣшное и непріятное преувеличеніе.

Если въ составъ оркестра, намѣченнаго въ партитурѣ реквіема, входитъ 4 флейты, 2 гобоя, 2 англійскихъ рожка, 4 кларнета, *12 рожковъ*, *8 фаготовъ*, 25 первыхъ скрипокъ, 18 контрабасовъ, 70 сопрано, 60 теноровъ и 70 низкихъ теноровъ (basse-tailles), если при словахъ «Tuba mirum spargeus sanum» присоединяются еще 4 маленькихъ оркестра, составленныхъ исключительно

124

ne sauraient suffire. Pour rivaliser avec Michel-Ange dans la même donnée il faut avant tout manier magistralement le dessin. Autrement on ne fait que «des chutes de Babylone»— des «derniers jours du monde» dans le style exagéré d'un certain peintre anglais, Martin (contemporain de Berlioz) blâmable sous plusieurs rapports et deja completement oublié.

Ce n'était pas à Berlioz, c'était à Beethoven de créer un «Requiem» ideal de force et de grandeur véritable. Un service funèbre qui aurait pris place à côté de sa *grand-messe* monumental (en ré).

Dans tous les cas le «Requiem» du maître français est une oeuvre de haute valeur dans son genre, qui mérite bien des exécutions soignées et bien des travaux critiques tout spéciaux et qui surpasse de ceux pieds son *Te Deum* composé beaucoup plus tard (en 1855). Le Te Deum n'est qu'une oeuvre d'occasion assez faible et de peu d'importance. La musique y est de plusieurs degrés inférieure au «Requiem» et les perspectives grandioses et mystiques y sont absentes. Après tout ce que nous venons d'examiner il est assez clair pour mes lecteurs que Berlioz n'avait pas de vocation pour l'opéra proprement dit, pas plus que pour la symphonie et la musique d'église.

Au théâtre plus que dans les autres domaines de l'art il faut avoir un idéal défini, un but determiné.

Tout ce qui est flottant, vague, indécis dans ce style n'est pas fait pour

---

изъ трубъ, рожковъ, тромбоновъ и контръ-тромбоновъ, усиленныхъ *шестнадцатью* литаврами (съ 10 литаврщиками), *двумя* большими барабанами, тремя парами тарелокъ (Piatti) и тамтамомъ—остается только надѣяться, что въ будущей партитурѣ подобнаго рода, съ цѣлью *превзойти* Берліоза, помѣстятъ между нотными строчками скромное, маленькое «nota bene», отмѣчающее здѣсь—артиллерійскій залпъ, тутъ—взрывъ пороховаго склада; тутъ—изверженіе огнедышущей горы и *естественное* землетрясеніе.

Нотная, какъ и простая бумага, все терпитъ.

И такъ, скажемъ мы, музыка должна быть сама по себѣ очень хороша, очень стройна по идеѣ и по развитію, для того, чтобы можно было допустить нелѣпыя сумазбродства подобнаго рода переходить границы любопытныхъ «звуковыхъ опытовъ».

Къ несчастью, эти требованія не выполняются въ реквіемѣ Берліоза.

Для музыканта это произведеніе въ высшей степени интересное, обличающее самыя широкія намѣренія, переполненное замѣчательными подробностями. Это что-то въ родѣ «фантастической и громадной» ораторіи *по поводу* латинскаго текста панихиды (текстъ, который Берліозъ не съумѣлъ даже сохранить неприкосновеннымъ). Но, какъ музыка, переполнена странностями и непослѣдовательностями, даже въ томъ, что въ ней есть самаго выдающагося, т. е. въ живописныхъ эпизодахъ, такъ и «фразы для пѣнія» безсвязны, слабы въ своихъ очертаніяхъ. Это не молитва; это не церковная музыка; это не реквіемъ.

Берліозъ питалъ особенную любовь къ этому произведенію. Онъ всегда заботился о немъ и часто исполнялъ его (въ отрывкахъ, разумѣется) въ кон-

la scène tout ce qui est empreint d'un lyrisme vaporeux, fin, intime, exigeant des formes d'une bluette de salon, n'est pas fait pour la scène, qui demande *toujours* des proportions larges, des allures franches, un style pour ainsi dire *al fresco*.

En fait de sentiment, de passion, voilà donc des exigences impérieuses diametralement opposées à toute la nature de Berlioz, lyrique sentimentale et rêveuse—ajoutez y son rapport anormal à la mélodie chantée!... Et quand à la richesse de sa palette, à sa puissance dans la poésie descriptive, pittoresque — surtout dans ce qui concerne les details — tout cela risque de manquer son but dès que le cadre, le sujet est choisi d'une manière peu heureuse.

Et voila précisément la grande raison des insuccés de Berlioz au théâtre. Il était du nombre de compositeurs qui ne peuvent qu'échouer avec leurs opéras, parce qu'il leur manque le nerf de la scène. C'est un don tout à part, qui manquait à des grands musiciens — par exemple à Mendelssohn, aussi à Schumann et même à Beethoven. (Son Fidelio n'est pas bien fort comme «opéra» et n'a jamais et nulle part allumé le vrai enthousiasme). L'exemplaire de la partition d'orchestre de l'opéra de Berlioz, *Benvenuto Cellini*, que j'ai etudié a Weimar, porte en etiquette les paroles autographes et caustiques de l'auteur: «Tombé pour la première fois à Paris, le 3 décembre 1838».

Mais franchement, est-ce avec raison qu'on accuse le public dans ces sortes

---

цертахъ, которыми онъ дирижировалъ въ Баденѣ, когда тамъ царилъ г. Беназэ. По поводу своего «Tuba mirum» въ одномъ изъ этихъ концертовъ, онъ пишетъ (въ 1861 году):

«Какая поэма! Какой сюжетъ для музыканта! Я не умѣю выразить то «душевное волненіе, которое я испытываю, когда дирижирую громаднымъ «оркестромъ. Когда я дохожу до стиха:

Jùdas ergo cum sedebit.

«все темнѣетъ вокругъ меня; я уже не вижу ничего, мнѣ кажется, что я «впалъ въ вѣчную тьму».

Эти стремленія къ безконечному, такъ глубоко прочувствованныя, эти мрачныя картины великихъ разрушеній природы, смерти, вѣчности, ада, ужасовъ и неразрѣшимыхъ тайнъ, внушили оригинальному таланту Берліоза массивныя сочетанія инструментовъ и человѣческихъ голосовъ, не слыханныхъ до него; поразительныя сочетанія, которыя открываютъ вамъ *по временамъ* необъятные горизонты и заставляютъ васъ содрогаться; но, чтобы создать великую и достойную картину страшнаго суда, по понятіямъ католической церкви, не достаточно одной обстановки и «богатствъ палитры». Чтобы соперничать съ Микель-Анджелло по одному и тому же сюжету, нужно прежде всего мастерски владѣть рисункомъ, иначе придется производить «Паденіе Вавилона» и «Кончину міра» въ томъ искаженномъ стилѣ, въ которомъ упражнялся нѣкій англійскій художникъ Мартинъ (современникъ Берліоза), достойный порицанія во многихъ отношеніяхъ, и теперь уже забытый.

Не Берліозу, а Бетховену слѣдовало создать идеальный по силѣ и дѣй-

124*

de chutes? Dans l'histoire de la musique vous ne trouverez pas un seul exemple qu'un opéra destiné à vivre longtemps sur la scène fût tombé à plat dès sa première représentation pour ne jamais se relever. Il existe des grands chefs-d'oeuvre qui n'eurent pas un grand succés tout d'abord mais qui ont pris leur revanche un peu plus tard. (*Don-Juan* et *Guillaume Tell* sont un peu du nombre de ces retardataires). Ce n'est pas le cas avec *Benvenuto Cellini.* Trente annécs nous séparent de sa première chute et dans ce laps de temps il n'y a eu qu'une seule tentative pour redonner cet ouvrage curieux. Franz Liszt, du temps de son règne musical à Weimar, a voulu faire revivre l'opéra de son ami.

Benvenuto traduit en allemand a été donné à Weimar plusieurs fois 1850 et assez chaleureusement applaudi. Mais il ne passa jamais sur d'autres scènes de l'Allemagne et ne fait partie intégrante d'aucun répertoire. Donc nulle part il n'a pri racine. La partition—avec ses deux ouvertures (luxe de symphoniste!) a certainement de très grand mérites surtout dans l'orchestration, comme toujours.

La scène du carnaval de Rome au XVI-e siècle est dans son genre un chef-d'oeuvre. Mais *une seule scène* ne fait pas le succés d'un opéra en deux actes qui en valent bien cinq ordinaires pour le volume. Le grand défaut de l'oeuvre est une disproportion énorme entre le canevas de la pièce—visant surtout au genre bouffe, joyeux—et les formes lourdes et très compliquées de la

---

ствительно великій, «Requiem», заупокойную обѣдню, которая заняла бы мѣсто, рядомъ съ его монументальной *большой мессой* (въ Ré).

Во всякомъ случаѣ, «Requiem» французскаго композитора весьма цѣнное, въ своемъ родѣ, произведеніе, заслуживающее, чтобы его много и тщательно исполняли и чтобы имъ занялась спеціальная критика; это произведеніе, далеко превосходящее *Te Deum* того же автора, написанное имъ гораздо позже (въ 1855 г.). *Te Deum,* произведеніе, принаровленное къ извѣстному случаю; оно весьма слабо и не имѣетъ никакого значенія. Музыка его нѣсколькими степенями ниже, чѣмъ музыка «реквіема», а грандіозныя, мистическія перспективы совсѣмъ отсутствуютъ.

Послѣ разбора всѣхъ этихъ трудовъ, моимъ читателямъ станетъ ясно, что у Берліоза не было призванія ни къ оперѣ, ни къ симфоніи, ни къ церковной музыкѣ.

Театръ, болѣе чѣмъ всякая другая область искусства, требуетъ точнаго идеала, опредѣленной цѣли.

Все, что расплывчато, неопредѣленно, неточно, создано не для сцены; все, что носитъ отпечатокъ лиризма—воздушнаго, тонкаго, задушевнаго, требующаго формы салоннаго остроумія, создано не для сцены, для которой всегда нужны широкіе размѣры, свободные пріемы, стиль, такъ сказать, *al fresco.*

И такъ, относительно чувства, страсти, ставятся самыя настоятельныя требованія, діаметрально-противоположныя лирической, сентиментальной, мечтательной натурѣ Берліоза. Прибавьте къ этому его ненормальное отношеніе къ мелодіи въ пѣніи!.. Что же касается богатства его кисти, его могущества

musique. Le sujet est peu intéressant, mal conduit — la partition, malgré sa verve et sa fraîcheur, est trop empreinte de bizarrerie de style, de caprices et, comme toujours chez Berlioz, trop diffuse de contours. Mal écrite pour les voix, concentrant l'intérêt principal dans l'orchestre, elle parle une langue que personne au théâtre ne peut comprendre sans de grands efforts spéciaux. Le public de Paris n'avait-il pas un peu raison de ne pas s'enthousiasmer?

Ce n'est que vingt ans plus tard que Berlioz se laissa de nouveau séduire par les attraits à achever son grand ouvrage dramatique sur un sujet tiré de l'Enéide, *Les Troyens. Ce poëme lyrique*, comme le nomme l'auteur, est en deux parties, dont chacune fait un opéra complet.

Le premier, en 3 actes, traite *La prise de Troie* comme elle est racontée dans le second livre de l'Enéide; et le second opéra en 5 actes, intitulé *Les Troyens à Carthage* c'est le quatriéme livre du poéme de Virgile, c'est l'histoire des amours de Didon et d'Enée, traités déjà une centaine de fois sur la scène de l'opéra par les compositeurs du siècle passé. *Didona abandonata* comme un sujet favori de l'époque «rococo» servit de thème heureux au chef-d'oeuvre du rival de Gluck, Nicolo Piccini.

Il est clair que le choix d'un sujet pareil peu neuf et encore moins approprié au goût de notre époque devait avoir pour motif des raisons particulières.

Lesquelles? Ce problème se résout, à notre avis, tout simplement par la

---

въ описательной и живописной поэзіи, въ особенности, въ изображеніи подробностей—все это не достигаетъ цѣли, если обстановка, сюжетъ неудачно выбраны.

Вотъ въ этомъ-то и кроется главная причина неуспѣха Берліоза въ театрѣ. Онъ принадлежалъ къ числу композиторовъ, которые должны потерпѣть fiasco съ своими операми, потому что у нихъ нѣтъ сценической жилки. Это совсѣмъ особый даръ, котораго лишены были и великіе композиторы, напр. Мендельсонъ, Шуманъ и даже Бетховенъ (его Фиделіо незначителенъ, какъ «опера»; онъ никогда и нигдѣ не возбуждалъ настоящаго энтузіазма). Экземпляръ оркестровой партитуры оперы Берліоза *Benvenuto Cellini*, которую я изучалъ въ Веймарѣ, носитъ слѣдующую язвительную надпись, сдѣланную рукою самого автора: «Провалилась въ первый разъ въ Парижѣ, 3 декабря 1838 года».

Но откровенно говоря—справедливо-ли обвинять публику за провалъ такого рода? Въ исторіи музыки вы не найдете ни одного примѣра, гдѣ бы опера, имѣющая задатки долголѣтняго существованія на сценѣ, безповоротно провалилась бы на первомъ же представленіи. Есть великіе chef-d'oeuvre'ы, которые не имѣли успѣха съ самаго начала, но позднѣе были вполнѣ признанны. (Донъ-Жуанъ и Вильгельмъ Тель принадлежатъ къ числу такихъ запаздывавшихъ произведеній). Не то съ *Бенвенуто Челлини*. Тридцать лѣтъ прошло со времени первой неудачи этой оперы, и въ этотъ промежутокъ была сдѣлана одна только попытка снова поставить это любопытное произведеніе. Францъ Листъ, во время своего музыкальнаго господства въ Веймарѣ, хотѣлъ воскресить оперу своего друга.

prédilection de Berlioz pour Gluck et son style, prédilection qui allait jusqu'à une véritable idolâtrie.

L'imitation, même assez servile, de toutes les formes, de toute la conception des deux *Iphigénie* et de l'*Alceste* est visible à chaque pas dans les Troyens *).

Pour suivre les traces de son grand modèle du plus près possible il fallait rester sur le terrain de l'antiquité «classique»; pour rivaliser avec *Gluck*, en l'imitant, quoi de plus naturel que de choisir le thème de l'opéra de *Piccini?*

La poésie de Virgile—familière aux Français dès le collège—était aussi au nombre des adorations de Berlioz. C'est aux mânes du grand poëte latin («Divo Virgilio») qu'il fait la dédicace de son poëme lyrique, calqué sur l'Enéide. A cela on pourrait ajouter que tout en adorant Virgile on doit chercher des sujets d'opéra ailleurs.

*) Même la forme de certains vers fameux dans Gluck est littéralement répétée par Berlioz (qui est aussi l'auteur de son texte).

Le choeur: «Clytemnéstre et sa fille!» (Iphigénie en Aulide. Acte 1-er).

Le choeur: «Andromaque et son fils». («Prise de Troie». Acte II, pantomime).

Oreste: «Le calme rentre dans mon coeur». (Iphigénie en Tawride. Acte 2).

Didon: Je sens.... rentrer.... le calme.... dans mon coeur. (Les Troyens à Carthage, Acte 5 scène dernière).

Бенвенуто въ нѣмецкомъ переводѣ былъ данъ нѣсколько разъ въ Веймарѣ въ 1850 году и ему апплодировали довольно горячо, но онъ никогда не былъ принятъ на другихъ нѣмецкихъ сценахъ и не входитъ въ составъ ни одного репертуара, такъ что нигдѣ онъ не утвердился. Партитура съ двумя увертюрами (роскошь, допущенная симфонистомъ) отличается, конечно, большими достоинствами, въ особенности въ оркестровкѣ, какъ всегда у Берліоза.

Сцена карнавала въ Римѣ въ XVI столѣтіи—своего рода chef-d'oeuvre. Но *одна сцена* не можетъ доставить успѣха оперѣ въ два акта, которые по объему стоятъ пяти обыкновенныхъ. Крупный недостатокъ этого произведенія состоитъ въ громадномъ несоотвѣтствіи между содержаніемъ піесы, для котораго самымъ подходящимъ былъ бы веселый стиль буффа, и тяжеловѣсными, весьма сложными, музыкальными формами. Сюжетъ слишкомъ мало интересенъ, плохо развитъ; партитура, не смотря на силу и свѣжесть, носитъ слишкомъ яркую печать причудливаго, прихотливаго стиля и, какъ всегда у Берліоза, слишкомъ расплывчата въ своихъ очертаніяхъ. Плохо написанная для голосовъ и сосредоточивающая весь интересъ въ оркестрѣ, она говоритъ языкомъ, ни для кого въ театрѣ непонятнымъ безъ особыхъ спеціальныхъ усилій. Не была ли права парижская публика, если она не увлеклась ею?

Только черезъ двадцать лѣтъ, Берліозъ снова поддался соблазну очаровательности сюжета и окончилъ свой обширный драматическій трудъ на тему, взятую изъ Энеиды—*Троянцы*.

Эта *лирическая поэма*, какъ называетъ ее авторъ, состоитъ изъ двухъ частей, каждая изъ которыхъ составляетъ полную оперу.

Въ первой—три акта; она изображаетъ *взятіе Трои*, какъ оно раз-

Même du seul point de vue littéraire un peu rigoureux — ce choix de sujet ne mérite pas de très-grands éloges. L'épopée de Virgile n'est à tout bien prendre qu'un compliment à la dynastie de César Auguste, une flatterie adroitement enveloppée dans l'imitation des deux poëmes d'Homère, en amalgame. Pourquoi ne pas prendre tous ces grands mythes grecs tout droit à leur source immortelle? Pourquoi s'adresser à leur copie romaine déjà affaiblie, affadie, maniérée, malgré tout l'immense talent de Virgile? Un pas de plus et nous tombons dans les «aventures de Télémaque, fils d'Ulysse» un des sujets tout aussi aimés au XVIII-e siècle et traité entre autres par Gluck lui-même.

Et quant à la réalisation des amours de Didon sur la scène *contemporaine*, pour le public parisien de nos jours, accoutumé à ne rencontrer les héros de la fable et le costume «classique» que dans les hardiesses d'Offenbach—c'est un acte do courage heroïque à condition même d'un colossal effet de la partie musicale.

Hélas! nous savons déjà que le style de Berlioz ne se plie que fort mal aux exigences scèniques et ne fait aucune concession à l'auditoire. Dans le cas présent ce style—dans ce qu'il a de franc et d'original—est fortement paralisé par une tendance aux formes vieillottes de Gluck, aux ménuets «rococo» et aux gavottes empesées de son siècle, qui n'est pas le nôtre. Un Berlioz — réactio-

---

сказано во второй книгѣ Энеиды; вторая, въ пяти актахъ озаглавлена: *Троянцы въ Карфагенѣ*—это четвертая книга поэмы Виргилія; т. е. исторія любви Дидоны и Энея, нѣсколько разъ уже разработанная для оперной сцены композиторами прошлаго вѣка. *Didone abandonate,* любимый сюжетъ эпохи «rococo» послужилъ удачной темой для мастерскаго произведенія Nicolo Piccini, соперника Глука.

Ясно, что для выбора подобнаго сюжета, не новаго и еще менѣе отвѣчающаго вкусамъ нашей эпохи, должны были быть какія нибудь особенныя причины. Какія-же?—Эта загадка разрѣшается, по нашему мнѣнію, весьма просто той особенной привязанностью, которую Берліозъ питалъ къ Глуку и его стилю, привязанностью, доходившей до настоящаго идолопоклонства.

Довольно рабское подражаніе всѣмъ формамъ, всей концепціи обѣихъ *Ифигеній* и *Альцесты*, видно на каждомъ шагу въ Троянцахъ *).

Чтобы идти по стопамъ великаго образца, слѣдовало оставаться на почвѣ «классической» древности; чтобы соперничать съ Глукомъ, подражая ему, что могло быть естественнѣе избранія темы оперы Пиччини?

Поэзія Виргилія, съ которой французы знакомятся еще въ гимназіи,

---

*) Даже форма нѣкоторыхъ извѣстныхъ стиховъ Глука, буквально повторяется Берліозомъ (онъ авторъ своего текста):

Хоръ: «Клитемнестръ и его дочь»! (Ифигенія въ Авлидѣ; актъ 1-й).

Хоръ: «Андромаха и его сынъ» (Взятіе Трои, актъ II, пантомима).

Орестъ: «Спокойствіе вернулось въ душу мою» (Ифигенія въ Тавридѣ, актъ 2).

Дидона: «Я чувствую... спокойствіе... вернулось... въ душу мою (Троянцы въ Карфагенѣ, актъ 5-й, сцена послѣдняя).

naire, rétrograde! Un ultraromantique se drapant dans les friperies pseudo-classiques—quelle triste mascarade!

Conséquence naturelle de toutes ces données prises ensemble: un fiasco, ou un succés d'éstime, douteux et froid. Pas d'autres chances.

La Prise de Troie—quoique plus remarquable peut-être que la seconde partie—n'a jamais été executée.

Les Troyens à Carthage destinés au Grand Opéra de Paris, ont eu onze représentations au Théatre Lyrique, en 1863, avec quelque succés.

Après la première soirée on a dû supprimer tout le 2-e acte—une scène d'orage dans une forêt de l'Afrique, une symphonie descriptive, intéressante comme partition, mais presqu'irréalisable comme spectacle et manquant absolument d'effet comme épisode scènique *).

Dans une oeuvre de Berlioz et une oeuvre volumineuse les détails charmants et d'une originalité piquante ne doivent pas manquer, sans doute, mais ce poëme lyrique d'un ennui assomant dans son ensemble, n'a donné qu'une nouvelle preuve de l'incapacité de l'auteur pour le domaine de l'opéra.

*) Cette «symphonie descriptive» vient d'être exècutée à Pétersbourg, comme un échantillon des «*Troyens*» au dernier concert de la Société musicale russe. Nous reparlerons de ce morceau à une autre occasion.

была тоже въ числѣ предметовъ обожанія Берліоза. Онъ посвящаетъ свою лирическую поэму — рабское подражаніе Энеидѣ — загробной тѣни великаго латинскаго поэта («Divo Virgilio»). Къ этому можно было бы прибавить: при всемъ обожаніи Виргилія, слѣдуетъ искать оперные сюжеты въ другомъ мѣстѣ.

Даже съ нѣсколько строгой литературной точки зрѣнія, этотъ выборъ сюжета не заслуживаетъ большой похвалы. Эпопея Виргилія, если разсудить, есть ничто иное, какъ восхваленіе династіи Цезаря Августа, лесть, ловко облеченная въ разсказъ, который составляетъ подражаніе двумъ поэмамъ Гомера, слитымъ вмѣстѣ. Почему не брать эти величественные греческіе миѳы прямо у ихъ безсмертнаго источника? Зачѣмъ обращаться къ ихъ римской копіи, болѣе слабой приторной, жеманной, не смотря на громадный талантъ Виргилія?—Еще шагъ и мы наталкиваемся на «Похожденія Телемака, сына Улиса»; это былъ тоже одинъ изъ любимѣйшихъ сюжетовъ XVIII столѣтія и былъ разработанъ, между прочимъ, самимъ Глукомъ.

Но представленіе любви Дидоны на *современной* сценѣ, для Парижской публики нашихъ дней, привыкшей встрѣчать сказочныхъ героевъ и «классическій» костюмъ только въ вольныхъ оперткахъ Оффенбаха — составляетъ актъ геройской смѣлости, даже при условіи громаднаго эффекта въ музыкальной части.

Къ сожалѣнію, мы уже знаемъ, что стиль Берліоза плохо поддается сценическимъ требованіямъ и нисколько не удовлетворяетъ слушателей. Въ данномъ случаѣ, все что есть искреннаго и оригинальнаго въ этомъ стилѣ, сильно ослабляется стремленіемъ подражать устарѣвшимъ формамъ Глука, менуэтамъ

Les *Troyens* de Berlioz, malgré quelques mérites remarquables, ne sont qu'une oeuvre manquée et d'un goût faux.

Le cothurne tragique de Gluck est une condition de style naturelle, nécessairement amenée par le développement musical historique—le cothurne de Berlioz n'est qu'un caprice, qu'un parti pris.

L'austère simplicité de Gluck est naïve, coulant de source; la simplicité affectée dans Berlioz n'est que de la pauvreté d'invention, mal masquée, n'est que de la coquetterie d'une vieille prude.

Comme contraste aux *Troyens* — nous avons devant nous les oeuvres du véritable émule de Gluck, du génie qui est *continuateur direct* au XIX-e siècle du drame musical rêvé par l'immortel anteur de l'Alceste.

Pour une nouvelle incarnation de la grande pensée de Gluck il n'était nullement nécessaire de signer les formes extérieures d'une musique du drame musical moderne et pourtant «le principe» est identique. Dans Berlioz il y a la ressemblance extérieure, moins l'âme et l'esprit du drame.

Mais à propos des opéras de Berlioz je ne lui ferai certainement pas l'honneur d'un parallèle avec Richard Wagner.

Un peu avant les *Troyens*, un petit opéra comique de Berlioz, *Béatrice et Bénédict,* tiré de la pièce de Schakespeare *Much ado about nothing* avec

---

«rococo» и чопорнымъ гавотамъ его вѣка, который не похожъ на нашъ вѣкъ. Берліозъ — реакціонеръ, ретроградъ! Ультра-романтикъ, драпирующійся въ псевдо-классическія лохмотья—какой жалкій маскарадъ!

Естественныя послѣдствія всѣхъ этихъ данныхъ, вмѣстѣ взятыхъ: или fiasco, или успѣхъ по снисхожденію, сомнительный и холодный. Иного исхода нѣтъ.

Первая часть: *Взятіе Трои*—хотя можетъ быть болѣе замѣчательна, чѣмъ вторая часть—никогда не была исполнена.

Вторая часть—*Троянцы въ Карфагенѣ*, предназначенная для Grand Opéra въ Парижѣ, была представлена одиннадцать разъ въ лирическомъ театрѣ, въ 1863 году, и имѣла небольшой успѣхъ.

Послѣ перваго представленія пришлось сократить весь 2-й актъ—сцену бури въ Африканскомъ лѣсу; эта описательная симфонія весьма интересна въ партитурѣ, но она почти не осуществима въ смыслѣ зрѣлища и, какъ сценическій эпизодъ, лишена всякаго эффекта *).

Въ произведеніи Берліоза, да еще въ такомъ обширномъ произведеніи, конечно нѣтъ недостатка въ прелестныхъ, оригинальныхъ и пикантныхъ подробностяхъ, но въ общемъ, эта убійственно, скучная лирическая поэма служитъ новымъ доказательствомъ неспособности автора къ оперному творчеству.

*) Эта «описательная симфонія» была недавно исполнена въ Петербургѣ, въ послѣднемъ концертѣ Русскаго Музыкальнаго Общества, въ видѣ образчика «Троянцевъ». Мы будемъ говорить объ этой пьесѣ въ другой разъ.

l'omission de l'intrigue tragique — fut donné avec quelque succés à Bade, en 1862.

Ce petit ouvrage, en 2 actes, où l'on ne remarque de saillant qu'un très— joli nocturne à deux voix de femmes, n'a pas été repris à Paris; preuve assez suffisante, ce me semble, que les directeurs des théatres lyriques français, même malgré la disette actuelle de leur répertoire, n'ont pas beaucoup de confiance dans le talent de Berlioz comme auteur d'opéras-comiques.

Les symphonies de Berlioz, avec leur prétention au style dramatique et théatral dans tout son réalisme, sont aussi que nous l'avons vu des oeuvres monstrueuses, hybrides, *impossibles* au concert, comme ouvrages complets.

Les opéras de Berlioz, tout aussi chimériques que ses symphonies n'ont pas même le mérite «de la nouveauté» quant au style ou à la conception.

Manqués dans le choix des sujets, peu intéressants comme pièces, pas beaucoup plus intéressants comme musique théatrale, ingrats pour le chant, tourmentés dans l'orchestre, — froids et ennuyeux dans leur ensemble, ce tout des ouvrages mort-nés, inacceptables pour le public, n'existant que pour l'étude des musiciens.

A l'égal de l'unique opéra de Schumann, ces sortes de productions peuvent être salutaires aux compositeurs dramatiques comme exemples *négatifs*.

Троянцы Берліоза, не смотря на нѣкоторыя замѣчательныя достоинства, все таки составляютъ неудавшійся трудъ, въ весьма дурномъ вкусѣ.

Трагическій пошибъ Глука являются естественнымъ условіемъ стиля, необходимо вызваннымъ музыкальнымъ историческимъ развитіемъ, — драпировка Берліоза ничто иное, какъ прихоть, тенденціозный вымыселъ.

Суровая простота Глука наивна, не поддѣльна; притворная простота Берліоза зависитъ отъ плохо замаскированной скудости изобрѣтенія и напоминаетъ кокетство старой жеманницы.

Какъ контрастъ *Троянцамъ*, мы имѣемъ передъ собою труды дѣйствительнаго соперника Глука, генія, являющагося въ XIX столѣтіи *прямымъ продолжателемъ* музыкальной драмы, о которой мечталъ безсмертный авторъ *Альцесты*.

Для новаго воплощенія великой идеи Глука, не было никакой необходимости употреблять внѣшнія музыкальныя формы современной музыкальной драмы, но тѣмъ не менѣе «принципъ» могъ быть тождественъ. У Берліоза есть внѣшнее сходство, но нѣтъ ни души, ни смысла драмы.

При обзорѣ оперъ Берліоза, я конечно не окажу ему чести сравненія его съ Рихардомъ Вагнеромъ.

Нѣсколько ранѣе *Троянцевъ* небольшая комическая опера Берліоза — *Беатриса* и *Бенедиктъ*, сюжетъ которой составляетъ извлеченіе изъ пьесы Шекспира: «Much ado about nothing», исключая трагической завязки, была дана съ нѣкоторымъ успѣхомъ въ Баденѣ, въ 1862 году.

Это небольшое двухъактное произведеніе, въ которомъ нѣтъ ничего выдающагося, кромѣ очень хорошенькаго ноктюрна для двухъ женскихъ голо-

Je m'abstiens de parler des oeuvres que je n'ai pas eu encore l'occasion ou le loisir d'étudier en partition.

De la Trilogie sacrée L'*Enfance du Christ* je ne connais que la seconde partie: «La fuite en Egypte».

L' en juger par cette partie c'est encore de la simplicité à prétention de l'archaïsme affecté poussé jusqu'a imiter les anciens *Noëls* français du moyen âge.

C'est original dans Berlioz—on ne s'attend pas à trouver en lui tant de «sobriété» de moyens. Mais l'intérêt ne se borne qu'à cela. L'impression est bizarre et faible.

La velléité de l'archaïsme, la tournure du style vers le simple, le naïf, est un trait caracteristique des productions de Berlioz dans sa dernière période.

Berlioz s'est fait un nom justement célèbre dans la critique musicale française. Sa réputation d'écrivain sur la musique l'emporte même de beaucoup sur la renommée de compositeur. Comme critique il a des qualités incontestables, avouées même par un de ses ennemis déclarés M. Fétis.

«Berlioz—comme écrivain»—dit le célèbre auteur de la *Biographie universelle des musiciens*—a de la hardiesse dans les idées et de l'originalité dans la forme».

Ayant collaboré dans la *Revue et gazette musicale de Paris* et dans quelques autres journaux et revues, Berlioz siégea comme chroniqueur musical pen-

---

совъ, не было снова поставлено въ Парижѣ; мнѣ кажется, это служитъ достаточнымъ доказательствомъ того, что дирикторa французскихъ лирическихъ театровъ, не смотря на теперешнюю скудость ихъ репертуаровъ, не питаютъ большаго довѣрія къ таланту Берліоза, какъ къ автору комическихъ оперъ.

Симфоніи Берліоза, съ претензіей на драматическій и театральный стиль вполнѣ реальный, являются, какъ мы видѣли, чудовищными, безсвязными произведеніями, которыя невозможно исполнять въ концертахъ въ полномъ видѣ.

Оперы Берліоза, такія же несбыточныя, какъ и его симфоніи, не имѣютъ даже достоинства «новизны» въ смыслѣ стиля и концепціи.

Неудачныя по выбору сюжетовъ, мало интересныя, какъ піесы, не многимъ интереснѣе въ смыслѣ театральной музыки, неблагодарныя для пѣнія, трудныя для оркестра, холодныя и скучныя въ общемъ— оперы эти представляютъ мертво-рожденныя произведенія, которыя не могутъ быть одобрены публикой и существуютъ только для изученія музыкантовъ.

Подобныя произведенія, наравнѣ съ единственной оперой Шумана, могутъ быть полезны для драматическихъ композиторовъ, какъ примѣры *отрицательные*.

Я воздерживаюсь отъ сужденія объ операхъ, которыхъ я не имѣлъ еще случая или досуга изучить въ партитурахъ.

Изъ священной трилогіи—*Дѣтство Христа*, я знаю только вторую часть: «Бѣгство въ Египетъ».

Судя по этой части, это таже претенціозная простота, тоже напыщенное подражаніе древности, доведенное до воспроизведенія стариннаго французскаго *Рождества* среднихъ вѣковъ.

dant de longues années au feuilleton du *Journal des Débats* sa forteresse principale. Par chaque trait de sa plume militante il se créait des légions d'ennemis; on le redoutait et on le detestait *).

La plupart de ces articles sont réimprimés par l'auteur dans trois petits volumes détachés: «*Les soirées de l'orchestre*» (1859) «*A travers chants*» (1862).

Dans ce dernier recueil (avec un triste calembour pour titre) sont reproduites aussi quelques remarques générales sur la musique et les analyses des symphonies de Beethoven, publiées en 1844 dans un autre ouvrage déjà épuisé: *Voyage musical en Italie et en Allemagne*.

Berlioz est un écrivain spirituel, un observateur fin, caustique, et méchant au possible—mais pour le titre d'un vrai grand critique il lui manque, selon nous, deux conditions indispensables la profondeur de la pensée et la véritable science historique.

En feuilletoniste de talent il glisse sur son objet; — donne des appréciations de faits quelquefois très-justes, brille par des aperçus quelquefois frappants de nouveauté—mais, comme dans sa musique aussi,—il ne touche que rarement au fond des choses et, mal préparé au rôle d'un critique savant, n'est

*) Il avait le bon goût et le bon esprit de toujours *signer* ses articles en toutes lettres. C'est indispensable pour quiconque, maniant une plume agressive, ne désire pas passer pour un pamphlétaire sans courage.

Для Берліоза это своеобразно; отъ него не ждешь такой «умѣренности» въ употребленіи средствъ. Но этимъ и ограничивается интересъ. Впечатлѣніе получается странное и слабое.

Безсильное желаніе подражать древности, стремленіе стиля къ простотѣ и наивности, вотъ характерныя черты произведеній Берліоза въ послѣдній періодъ его дѣятельности.

Берліозъ составилъ себѣ заслуженное имя въ области французской музыкальной критики. Его извѣстность, какъ писателя о музыкѣ, много превышаетъ его композиторскую славу. Какъ критикъ, онъ обладалъ несомнѣнными достоинствами, которыя призналъ даже одинъ изъ его ярыхъ враговъ, Фетисъ.

«Берліозъ, какъ писатель», говоритъ знаменитый авторъ *Всеобщей біографіи музыкантовъ*, «проявляетъ смѣлость мысли и оригинальность формы».

Сотрудничая въ *Revue et gazette musicale de Paris* и въ нѣкоторыхъ другихъ журналахъ и обозрѣніяхъ, Берліозъ участвовалъ также въ качествѣ музыкальнаго хроникера въ фельетонѣ *Journal des Débats*, своего главнаго оплота. Каждый почеркъ его черты воинствующаго пера, создавалъ ему легіоны непріятелей; его боялись и вмѣстѣ съ тѣмъ ненавидѣли *).

Большинство статей перепечатано авторомъ въ трехъ небольшихъ отдѣльныхъ томикахъ: Les soirées de l'orchestre» (1859), «A travers chants» (1862).

Въ этомъ послѣднемъ сборникѣ (заглавіе котораго представляетъ жалкій

*) У него было достаточно чувства приличія и здраваго ума, чтобы всегда *подписывать* свои статьи полнымъ именемъ. Это необходимо для того, кто задорно пишетъ и не желаетъ прослыть за трусливаго памфлетиста.

nullement en état de classer les talents et leurs oeuvres d'apres leur importance respective dans l'histoire de l'art.

Il se laisse trop souvent entraîner par son goût individuel, par ses sympathies et antipathies personelles.

De là cette idolâtrie d'un Spontini (!) presqu'à l'égal d'un Gluck et d'un Beethoven — de là ces moqueries étranges et indignes d'un artiste éclairé de nos jours sur Palestrina, sur Bach, sur Haendel, Haydn, Mozart, — à propos de ce qu'il n'écrivaient pas dans le goût de notre époque!

Il se rencontrait dans la nature artistique de Berlioz de ces inconséquences, de ces contradictions, assez difficiles à expliquer autrement que par l'absence de la *logyque à toute épreuve*, apanage absolu de tout génie complet.

Depuis sa première jeunesse, jusqu'à son déclin, Berlioz n'a cessé de protester fanatiquement contre toute infidélité au *texte, à la lettre* de ses auteurs favorits.

Il criait aux profanations, au sacrilège chaque fois qu'on se hasardait de changer ou d'omettre une seule note, un seul accent dans un opéra de Gluck ou de Spontini, ou dans une symphonie de Beethoven.

Weber était aussi au nombre de ses adorations les plus ardentes et pourtant c'est Berlioz lui même qui en 1841, en surveillant la mise en scène du *Freyschütz* au Grand-Opéra de Paris, s'est permis:

каламбуръ), перепечатано также нѣсколько общихъ замѣчаній о музыкѣ и разборъ симфоній Бетховена, помѣщенные въ 1844 году въ другомъ, уже распроданномъ, сочиненіи: *Музикальнос путешествіе по Италіи и Германіи.*

Берліозъ—умный писатель и тонкій, язвительный, въ высшей степени, злобный наблюдатель, но для того, чтобы заслужить званіе дѣйствительно великаго критика, ему не достаетъ, по нашему мнѣнію, двухъ необходимыхъ условій: глубины мысли и настоящихъ знаній исторіи.

Въ качествѣ талантливаго фельетониста, онъ скользитъ по своему предмету, дѣлаетъ иногда весьма вѣрную оцѣнку подробностей, блещетъ бѣглыми взглядами, поражающими иной разъ новизною, но также, какъ и въ музыкѣ, онъ рѣдко касается сущности вещей; плохо подготовленный къ роли ученаго критика, онъ не въ состояніи классифицировать таланты и произведенія по ихъ относительной важности для исторіи искусства.

Онъ часто увлекается индивидуальнымъ вкусомъ, личными симпатіями и антипатіями.

Отсюда, поклоненіе такому композитору, какъ Спонтини (?), почти наравнѣ съ Глюкомъ и Бетховеномъ; отсюда, эти странныя, недостойныя просвѣщеннаго артиста нашихъ дней насмѣшки, надъ Палестриной, Гайдномъ, Моцартомъ по поводу того, что они пишутъ не во вкусѣ нашего времени!

Въ артистической натурѣ Берліоза встрѣчались непослѣдовательности и противорѣчія, трудно объяснимыя иначе, какъ отсутствіемъ *неопровержимой логики*, которая составляетъ безъусловное достояніе всякаго дѣйствительнаго генія.

Съ самой ранней молодости и до заката своихъ дней, Берліозъ не пе-

1° De remplacer le dialogue parlé par des récitatifs qui par leur allure lourde et emposée font absolument disparate avec l'original, conçu *sans* récitatifs.

2° D'intercaler au 3-e acte un long divertissement dansé (!) composé d'airs de ballet tirés *d'Oberon* et de *Preciosa,*— oeuvres scèniques de Weber aussi, mais qui n'ont pas le moindre rapport de *style* à l'opéra en question.

3° D'instrumenter pour ce même divertissement le célèbre Rondo de piano de Weber, intitulé l'*Invitation à la Valse*—morceau de salon d'un genre élégant absolument étranger à la poésie agreste et sauvage du Freyschütz!!

Pour un adorateur de Weber ce sont *des crimes.*

Une preuve flagrante de l'insuffisance de Berlioz comme critique, sous le point de vue un peu élevé—nous est donnée par son analyse des neuf symphonies de Beethoven.

Malgré le culte que Berlioz professait toute sa vie pour le géant de la symphonie, cette analyse est faible en général et déplorable en ce qui concerne la *symphonie avec choeurs*, une oeuvre positivement inaccestible à tous ceux qui s'arrêtent à la superficie, qui s'attachent à la lettre sans pouvoir aller jusqu'aux profondeurs de l'esprit, de l'idée.

Nous n'hésiterons pas à affirmer que bien des trésors de pensée dans les grandes conceptions de Beethoven sont restés, «lettre close» pour le symphoniste français.

ставалъ фанатически возставать противъ всякаго отступленія отъ *текста* и *буквы* своихъ любимыхъ авторовъ.

Онъ жаловался на профанацію, на святотатство каждый разъ, когда кто нибудь осмѣливался измѣнить или выпустить хоть одну ноту, одинъ знакъ въ одной изъ оперъ Глюка или Спонтини, въ одной изъ симфоній Бетховена.

Веберъ принадлежалъ тоже къ числу пламенно обожаемыхъ имъ композиторовъ, и тѣмъ не менѣе, самъ Берліозъ, наблюдая въ 1841 году за постановкой Фрейшютца на сценѣ Grand-Opéra въ Парижѣ, позволилъ себѣ:

1) Замѣнить разговорный діалогъ—речитативами, которые по своей неуклюжей и жеманной манерѣ не вяжутся съ оригиналомъ, задуманнымъ безъ речитативовъ.

2) Вставить въ 3-мъ актѣ длинный дивертиссементъ съ танцами (!) на балетные мотивы изъ *Оберона* и *Преціозы*—сценическія произведенія, также принадлежащія Веберу, но неимѣющія ничего общаго съ стилемъ названной оперы.

3) Оркестровать для этого же дивертиссемента извѣстное фортепіанное рондо Вебера, озаглавленное «*Приглашеніе на вальсъ*»—салонную піесу, весьма элегантную, вполнѣ чуждую деревенской, дикой поэзіи Фрейшютца!!

Для поклонника Вебера—это *преступленіе.*

Явное доказательство несостоятельности Берліоза, какъ критика, если судить съ нѣсколько возвышенной точки зрѣнія, мы имѣемъ въ его разборѣ девяти симфоній Бетховена.

Несмотря на то, что Берліозъ всю свою жизнь преклонялся передъ этимъ исполиномъ симфоніи, разборъ его, въ общемъ, сдѣланъ очень слабо, и ста-

Nous n'avons pas encore parlé de lui comme chef d'orchestre.

L'orchestre était son élèment naturel, son royaume «par la grâce de Dieu».—Il dominait l'orchestre en écrivant ses partitions si originales, il le dominait, le subjuguait en pratique. «A l'acuité des perceptions»—dit M. Blaze de Bury «Berlioz joignait l'autorité du mouvement, cette force inspirée et communicative qui parle aux masses, les gouverne, et quel que soit le champ de bataille, constitue le véritable chef». (Revue des Deux Mondes, 15 avril de l'année courante).

Une précision inouïe dans les nuances, l'énorme énergie d'expression dans l'ensemble et les détails le rendaient un *virtuose* incomparable dans l'art de commander aux armées instrumentales et vocales, en faisant un chef-d'oeuvre irréprochable, idéal quand il s'agissait de ses propres oeuvres ou de celles d'autres maîtres qu'il affectionnait et comprenait à fond (Gluck, Weber).

Mais dans les symphonies de Beethoven (sans parler de la neuvième, qu'il n'a eu jamais l'occasion de conduire) avec tous ses mérites quant à la technique, il laissait beaucoup à désirer quant au véritable caractère de chaque oeuvre. Sous ce rapport, comme français surtout, il doit céder la palme à Richard Wagner et à Franz Liszt, qui *seuls* savent faire revivre par l'orchestre la grande idée beethovénienne dans sa plénitude et sa portée immense.

La musique, comme la poésie allemande, est séparée de la poésie et de la musique des races latines par des abîmes—infranchissables pour un Français

---

новится просто жалкимъ, когда касается *симфоніи съ хорами*, этого произведенія, положительно недоступнаго для всѣхъ тѣхъ, которые судятъ поверхностно и привязываются къ буквѣ, не умѣя углубиться въ духъ и идею творенія.

Мы не колеблясь утверждаемъ, что цѣлыя сокровища мыслей въ твореніяхъ Бетховена остались *«за семью печатями»* для французскаго симфониста.

Мы еще не говорили о немъ, какъ о дирижерѣ оркестра.

Оркестръ былъ его естественной стихіей, его царствомъ, въ которомъ онъ утвердился «Божіей милостью». Онъ владѣлъ оркестромъ, когда писалъ свои оригинальныя партитуры, онъ владѣлъ имъ, онъ покорялъ его на практикѣ. «Съ остротой ощущенія», говоритъ г. Блазъ-де-Бюри, «Берліозъ соединялъ силу движенія, эту вдохновляющую силу, сообщающуюся массамъ, говорящая имъ, управляющая ими, и на какомъ бы то ни было поприщѣ, создающая дѣйствительнаго предводителя». (Revue des deux Mondes, 15 апрѣля, настоящаго года).

Неслыханная точность въ оттѣнкахъ, громадная сила выраженія въ цѣломъ и въ подробностяхъ, дѣлали изъ него несравненнаго *виртуоза* въ искусствѣ повелѣвать цѣлой арміей инструментовъ и голосовъ, создавая безукоризненный, идеальный chef-d'oeuvre, когда онъ дирижировалъ свои собственныя произведенія, или произведенія тѣхъ композиторовъ, которыхъ любилъ и вполнѣ понималъ (Глукъ, Веберъ).

Но въ симфоніяхъ Бетховена (не говоря о девятой, которую ему никогда не пришлось дирижировать), не смотря на всѣ его достоинства, какъ техника, онъ оставлялъ многаго желать въ смыслѣ выраженія настоящаго ха-

Doué d'une organisation toute spéciale, d'une intelligence hors lignes pour les effets et les combinaisons d'orchestre, Berlioz nous a laissé des trésors d'observation et d'expérience dans son ouvrage hautement remarquable «Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne». Malgré quelque défaut de système et quelques lacunes assez graves, c'est un «vade mecum» précieux pour tout compositeur de nos jours, un peu éclairé et prenant son art au sérieux.

On aime à nommer Berlioz en parallèle avec Liszt et Wagner comme trois représentants de la nouvelle école, dite «la musique de l'avenir» (zukunftsmusik). C'est une erreur.

Berlioz est certainement un des grands progressistes dans un certain sens, le promoteur de la musique moderne sous le rapport de l'orchestration, mais il ne participe que très indirectement au grand mouvement imprimé à la musique symphonique et religieuse par Liszt et au drame musical par Wagner.

Bien plus Berlioz, malgré la touchante amitié que lui témoignait toujours Liszt, n'envisageait l'école de Wagner que très-dédaigneusement et dans une espèce de manifeste qu'il a publié dans les *Débats*—à propos des concerts de Wagner à Paris (1861) il désavoue formellement toute solidarité avec «la musique de l'avenir».

Cette profession de foi musicale, très-curieuse de la part d'un Berlioz —

рактера каждаго изъ этихъ твореній. Въ этомъ отношеніи, ему, въ особенности, какъ французу, приходится уступить пальму первенства Рихарду Вагнеру и Францу Листу, которые одни только умѣли заставлять возрождаться въ оркестрѣ великую идею Бетховена, во всей ея полнотѣ и ея необъятномъ значеніи.

Нѣмецкая музыка, какъ и нѣмецкая поэзія, отдѣлены отъ поэзіи и музыки латинскихъ расъ непроходимой пропастью, черезъ которую французъ не въ состояніи перешагнуть.

Одаренный спеціальнымъ складомъ ума и необыкновеннымъ пониманіемъ оркестровыхъ эффектовъ и комбинацій, Берліозъ оставилъ намъ цѣлый кладъ наблюденій и опытности въ своемъ замѣчательномъ трудѣ: «Трактатъ о новѣйшей инструментовкѣ и оркестровкѣ». Не смотря на нѣкоторыя недостатки и нѣкоторыя, довольно важные пробѣлы въ системѣ — этотъ трудъ, тѣмъ не менѣе, составляетъ драгоцѣнное «vade mecum» для всякаго образованнаго современнаго композитора, который серьезно относится къ своему искусству.

Многіе любятъ считать Берліоза наравнѣ съ Листомъ и Вагнеромъ, въ числѣ трехъ представителей новой школы, такъ называемой «музыки будущности» (Zukunfts musik); это заблужденіе.

Берліозъ, конечно, одинъ изъ крупныхъ прогрессистовъ въ извѣстномъ смыслѣ; одинъ изъ двигателей новѣйшей музыки въ отношеніи оркестровки, но онъ только косвенно принималъ участіе въ великомъ движеніи, начатомъ въ области симфонической и церковной музыки—Листомъ, а въ области музыкальной драмы—Вагнеромъ.

Даже болѣе: Берліозъ не смотря на трогательную дружбу, всегда выка-

ce «Credo» ou plutôt ce «Non-credo» se retrouve dans son volume *A travers chants* (pages 291—303).

Il y parle assez en detail—avant le «Credo»—des quelques oeuvres de Wagner.

L'analyse de cette analyse, la critique de cette critique serait très-curieuse et très-instructive, mais cela nous ménerait trop loin dans une étude qui menace de devenir interminable.

Ne faisons observer qu'une circonstance assez minime de prime abord:

Tout en prodiguant à Wagner les plus grands éloges surtout pour son prélude du Lohengrin, prélude que Berlioz nomme un chef-d'oeuvre—«le critique nous fait une étrange confidence»: *Je ne sais* — dit Berlioz — «quels rapports existent entre cette forme d'ouverture et *l'idée dramatique* de l'opéra; *mais sans me préoccuper* de cette question et en considérant le morceau comme pièce symphonique seulement, je le trouye admirable de tout point».

Mais—dirons nous au nom de la logique et de la bonne foi—ne fallait-il pas chercher à connaître ces rapports de la musique *dramatique* à son sujet, ne fallait-il pas «se préoccuper» absolument de cette petite question, avant de juger l'oeuvre en mal ou en bien?

En parlant de l'introduction instrumentale de l'opéra *Tristan et Iseult*, Berlioz dit:

зываемую ему Листомъ, смотрѣлъ на школу Вагнера весьма презрительно и въ своего рода манифестѣ, напечатанномъ въ *Journal des Dédats* по поводу Парижскихъ концертовъ Вагнера (1861 г.), онъ формально отрекся отъ всякой солидарности съ «музыкой будущности».

Это музыкальное «profession de foi» очень странно со стороны какого нибудь Берліоза; этотъ «символъ вѣры» или скорѣе «невѣрія», снова встрѣчается въ его книжкѣ: *A travers chants* (стр. 291—303).

До изложенія своего «символа вѣры», онъ въ этой книжкѣ довольно подробно говоритъ о Вагнерѣ.

Разборъ этого разбора, и критика этой критики, могли бы быть весьма любопытными и поучительными, но это завело бы насъ слишкомъ далеко въ нашемъ изслѣдованіи, которое грозитъ сдѣлаться безконечнымъ.

Обратимъ вниманіе только на одно обстоятельство, весьма незначительное, на первый взглядъ.

Расточая Вагнеру самыя лестныя похвалы, въ особенности по поводу его прелюдіи къ Лоэнгрину, прелюдіи, которую Берліозъ называетъ chef-d'oeuvr'омъ—критикъ дѣлаетъ странное «признаніе»: «Не знаю», говоритъ Берліозъ, «какое соотношеніе существуетъ между увертюрой подобнаго рода и драматической идеей оперы; но, не задумываясь надъ этимъ вопросомъ и разсматривая произведеніе исключительно, какъ симфоническую пьесу, я нахожу ее восхитительной во всѣхъ отношеніяхъ».

Но,—скажемъ мы во имя логики и совѣсти,—не слѣдовало-ли постараться узнать это соотношеніе между *драматической* музыкой и ея сюжетомъ, не слѣдовало-ли непремѣнно «задуматься» надъ этимъ ничтожнымъ во-

125

«J'ai lu et relu cette page étrange; je l'ai écoutée avec l'attention la plus profonde et un vif désir d'en *découvrir le sens* (!); et bien, il faut l'avouer, je n'ai pas encore la moindre idée de ce que l'auteur a voulu faire».

Mais, — mon Dieu! — l'oeuvre de Wagner est-elle une enigme, une page symphonique sans programme? Nullement. C'est un prélude *d'un drame musical*. Il fallait donc—pour «découvrir le sens, l'idée», s'adresser tout droit à la partition et au texte du drame—dont le prélude n'est qu'un admirable résumé *),

Qu'aurait dit Berlioz lui-même si l'on s'avisait d'analyser son *Roméo*, son *Hàrold* et sa *symphonie fantastique*—«sans se préoccuper des programmes de ces symphonies, programmes publiés par l'auteur et recommandés par lui-même comme *condition indispensable* de leur exécution en public?

Pour juger l'oeuvre d'un rival en un disciple de M. Hanslick!! Berlioz reunie la puissance du *langage* musical et sa métamorphose.

Dans Wagner comme toujours dans Gluck, dans Weber,—dans les chefs-d'oeuvre de Beethoven à programme direct—la musique est représentante de l'idée poétique. Ne pas prendre soin de cette *idée*, c'est prouver son incapacité

*) En donnant des fragments de ses quatre ouvrages à Paris, Wagner avait pris soin de faire précéder ses concerts par la publication d'une traduction française (en prose) des textes de ses quatre drames. L'ignorance de la langue allemande ne peut donc pas servir d'excuse à Berlioz et à des critiques qui l'imitent.

просомъ раньше, чѣмъ произносить сужденіе о произведеніи въ хорошую или дурную сторону.

Говоря объ инструментальной интродукціи оперы *Тристанъ и Изольда*, Берліозъ говоритъ:

«Я читалъ и перечитывалъ эту удивительную страницу; я слушалъ ее съ глубочайшимъ вниманіемъ и съ живѣйшимъ желаніемъ *постичь ея смыслъ* (!); и что-же—приходится сознаться, что я не составилъ себѣ еще ни малѣйшаго понятія о томъ, что хотѣлъ выразить авторъ.

Но, Боже мой! развѣ произведеніе Вагнера—загадка, развѣ это симфоническая страница, безъ программы? Нисколько. Это прелюдія къ *музыкальной драмѣ*. И такъ, для того, чтобы «постичь смыслъ, идею», слѣдовало только обратиться прямо къ партитурѣ, къ тексту драмы, для котораго прелюдія служитъ только восхитительнымъ резюме *).

Что сказалъ бы Берліозъ, еслибы кто нибудь вздумалъ разбирать его *Ромео*, его *Гарольда* и его *Фантастическую симфонію*, «не заботясь» о программахъ этихъ симфоній, программахъ изданныхъ авторомъ и рекомендованныхъ имъ, какъ *необходимое условіе* при ихъ публичномъ исполненіи.

Чтобы произносить приговоръ надъ произведеніемъ соперника, Берліозъ становится въ ряды приверженцевъ Ганслика (!) и отрицаетъ могущество музыкальнаго языка и его метаморфозы.

*) Исполняя въ Парижѣ отрывки изъ этихъ четырехъ произведеній, Вагнеръ позаботился издать, до начала концертовъ, французскій переводъ (въ прозѣ) текста этихъ четырехъ драмъ. Незнаніе нѣмецкаго языка не можетъ, слѣдовательно, служить извиненіемъ для Берліоза и для другихъ критиковъ, подражающихъ ему.

comme critique, — sous le point de vue le plus élevé, le *seul possible* quand on parle d'un Beethoven et d'un Wagner.

Ces grands noms cités nous ramènent à notre objet principal.

Il est temps de nous résumer sur la place que doit occuper Berlioz parmi les héros de l'art moderne.

Les aspirationst de Berlioz furent nobles, vastes et grandes, sans doute.

Il a beaucoup en lui de l'imagination, de la verve, de la hardiesse de pensée, de l'entrain hautement poétique d'un Victor Hugo, d'un Delacroix—à la différence près que Hugo est infiniment plus *écrivain* et que Délacroix est infiniment plus *peintre* que Berlioz ne fût *musicien.*

C'était un chercheur infatigable, auquel il arrivait presque par hasard et par exception de faire des travailles admirables.

Mais dans ce qu'il a fait le «si c'eût été de la musique» prend pour le moins les deux tiers.

Entraîné par son hippogryphe dans le pays de l'absurde, luttant toujours avec les ténébres de sa propre pensée, luttant avec l'expression de son idée parfois d'une manière pénible, convulsive, comme un sourd-muet, Berlioz ne peut pas prétendre à un rang parmi les *génies complets.*

Il lui manque trop de conditions dans ce sens. Il est par trop «fragmentaire».

У Вагнера, также какъ у Глука, у Вебера, и въ chef-d'oeuvr'ахъ Бетховена, имѣющихъ непосредственную программу, музыка становится выразительницей поэтической идеи. Не брать во вниманіе эту *идею*, значить доказать свою неспособность быть критикомъ съ той возвышенной точки зрѣнія, которая одна только и возможна, когда приходится говорить о такихъ композиторахъ, какъ Бетховенъ или Вагнеръ.

Эти великія имена, произнесенныя здѣсь, напоминаютъ намъ о нашей главной задачѣ.

Пора вкратцѣ повторить, какое мѣсто долженъ занимать Берліозъ среди героевъ новѣйшаго искусства.

Стремленія Берліоза были, безъ сомнѣнія, благородны, громадны и возвышенны.

У него много сходства въ воображеніи, въ вдохновеніи, въ смѣлости мысли, въ высоко-поэтическомъ увлеченіи съ Викторомъ Гюго и Делакруа, съ той только разницей, что Гюго былъ несравненно болѣе *писателемъ*, а Делакруа—*художникомъ*, чѣмъ Берліозъ—*музыкантомъ*.

Это былъ неутомимый искатель, которому, впрочемъ, только случайно и весьма рѣдко, удавалось нападать на восхитительныя находки.

Выраженіе: «еслибъ это была музыка» приложимо почти къ двумъ третямъ всѣхъ его произведеній.

Увлеченный своимъ гиппогрифомъ (крылатый конь) въ страну абсурда, всегда борющійся противъ мрака собственной мысли, иногда мучительно, конвульсивно напрягая силы для выраженія собственной идеи, точно глухо-нѣмой, Берліозъ не можетъ претендовать на мѣсто наряду съ великими геніями.

Il ne laisse pas une seule oeuvre qui restera dans l'art comme un monument.

Sa malheureuse idée d'avoir voulu tout d'abord briser avec la tradition ne l'a fait aboutir, en dedéfinitive, qu'à des impasses.

La grande loi logique du mouvement progressif ne peut être bravée dans l'art impunément.

L'art comme la nature ne procède jamais par soubresauts. (Natura non facit saltus).

Raphaël a commencé par imiter assez servilement et le Pérugin, et Masaccio et Giotto.

Le plus grand des géants en musique a commencé par continuer tout humblement le style viennois de Haydn et de Mozart. Ce n'est que dans la symphonie heroïque (op. 55) que déjà au beau milieu de sa carrière Beethoven déploie l'immense envergure de ses propres ailes.

Voilà comment se developpe graduellement le génie dans les véritables géants de l'art.

Berlioz—d'apres une expression de M. Blaze de Bury, que je trouve fort heureuse—n'est qu'un *faux titan*.

J'ajoute, pour me formuler: il aspirait, il n'a pas su «atteindre».

Sous un seul rapport, sous celui de la *palette*, son rôle est grand.

Ему не достаетъ слишкомъ многихъ условій въ этомъ направленіи. Онъ слишкомъ «отрывоченъ».

Онъ не оставилъ ни одного произведенія, которое могло бы послужить ему памятникомъ въ области искусства.

Несчастная мысль, которою онъ задался съ самаго начала, порвать со всѣми традиціями, завела его въ концѣ концовъ въ непроходимыя дебри.

Въ области искусства нельзя безнаказанно презирать великій логическій законъ прогрессивнаго движенія.

Искусство также, какъ природа, никогда не дѣйствуетъ скачками (Natura non facit saltus).

Рафаэль началъ съ того, что довольно рабски подражалъ и Перуджіо, и Мазаччіо, и Джіотто.

Самый великій изъ музыкальныхъ исполиновъ началъ тѣмъ, что продолжалъ самымъ скромнымъ образомъ вѣнскій стиль Гайдна и Моцарта. Только въ *героической симфоніи* (ор. 55), уже въ полномъ разгарѣ своей карьеры, Бетховенъ развертываетъ собственныя крылья во всю ширину ихъ могучаго розмаха.

Вотъ какимъ постепеннымъ путемъ развивается талантъ у настоящихъ гигантовъ искусства.

По выраженію г. Блазъ-де-Бюри, которое я нахожу весьма удачнымъ, Берліозъ есть только *ложный титанъ*..

Чтобы формулировать мое мнѣніе, я прибавлю: онъ стремился, но не съумѣлъ «достигнуть».

Только въ одномъ отношеніи, въ отношеніи употребленія музыкальной *палитры* его роль велика.

Il a émancipé à tout jamais notre orchestre des formules stéréotypées de l'école viennoise, sensibles encore jusqu'au certain point même dans Beethoven.

Contemporain de Rossini et de Meyerber dans l'exploration des forces instrumentales, dans l'amalgame des sonorités les plus diverses pour servir au pittoresque, au réalisme de la pensée, il a su aller beaucoup plus loin. Son art de grouper les masses et d'utiliser tous les timbres ne rapelle en rien les procédés existant avant lui.

Toute l'instrumentation *moderne* procède de Berlioz. Dans ce sens il fait réellement époque.

Remarquons que dans les oeuvres de Wagner et de Liszt les combinaisons de sonorité vont déjà plus loin encore; dans *la beauté* surprenante de l'effet de détail, dans les grandes explosions de sonorité, dans les nuances chaleureuses *du coloris vivant,* Berlioz est déjà dépassé à son tour par ces successeurs immédiats, mais c'est à lui qu'appartient *l'initiative.*

Liszt est infiniment plus réfléchi, plus logique que Berlioz — même dans l'orchestration qu'il domine en maître consommé.

Wagner les éclipse tous les deux par la grande intensité de sa pensée, par la *profondeur* de son invention congénère à Bach et à Beethoven dans son «Tristan» et ses «Maîtres chanteurs» *).

*) Il faut toute l'ignorance de quelques journalistes français qui s'avisent d'ecrire sur

Онъ навсегда освободилъ оркестръ отъ стереотипныхъ формулъ вѣнской школы, которыя чувствуются еще, до извѣстной степени, даже у Бетховена.

Современникъ Россини и Мейербера, онъ съумѣлъ опередить ихъ въ изслѣдованіи инструментальныхъ силъ, въ сочетаніи самыхъ разнообразныхъ звуковъ для выраженія картинности и реализма мысли.

Его искусство группировать массы и употреблять съ пользою всѣ звуки, не можетъ сравниться ни съ какими способами существовавшими до него.

Берліозъ далъ начало всей *новѣйшей* инструментовкѣ; въ этомъ направленіи онъ, дѣйствительно, составилъ эпоху.

Замѣтимъ, что въ произведеніяхъ Вагнера и Листа, звуковыя сочетанія ушли еще впередъ; въ отношеніи паразительной красоты детальныхъ эффектовъ, въ шумныхъ звуковыхъ взрывахъ, въ яркихъ оттѣнкахъ живаго колорита, Берліоза въ свою очередь опередили его непосредственные преемники, но ему принадлежитъ *инициатива.*

У Листа гораздо больше обдуманности, логичности, чѣмъ у Берліоза, даже въ оркестровкѣ, въ области, въ которой онъ полновластно царитъ.

Вагнеръ затмѣваетъ ихъ обоихъ интенсивностью своей мысли, глубиною изобрѣтенія (однороднаго съ Бахомъ и Бетховеномъ, въ его «Тристанѣ» и въ «Мейстерзингерахъ») *).

*) Нужно обладать невѣжествомъ нѣкоторыхъ французскихъ журналистовъ, рѣшающихся писать о музыкѣ, чтобы искать характеристику Вагнера—этого музыканта-революціонера, музыканта *«будущности»* въ его оперѣ «прошедшаго»—Ріенци, оперѣ, написанной въ 1842 году, въ стилѣ Спонтини, отъ которой всецѣло отрекся самъ авторъ, далеко опередившій въ настоящее время стиль своего «Тангейзера» и «Лоэнгрина».

Mais, lui aussi, dans les ressources infinies de son coloris, auquel *rien* ne peut se comparer dans tout le domaine de la musique,—lui aussi a hérité de la palette de Berlioz.

C'est le symphoniste français qui a frayé la voie à Liszt et a Wagner. Là est sa principale gloire.

Cette mission d'avoir préparé sa palette *pour d'autres* semblera à coup sûr beaucoup trop mesquine aux yeux des critiques de parti, qui veulent voir dans Berlioz *un génie complet*, une sommité inaccessible sous tous les rapports, un des plus grands héros de l'art dans son acception la plus élevée.

Et voici la raison pourquoi j'ai dû entrer ici dans quelques détails et quelques observations générales.

C'est justement chez nous en Russie à St.-Pétersbourg comme à Moscou, que Berlioz est «en vogue» dans une partie du public, c'est chez nous que se forme une coterie de «berliozistes exclusifs» qui pensent faire école en tâchant d'imiter leur dieu dans leurs petits essais informes de musique descriptive, dans leurs symphonies sans programme ou à programme, dans leurs opéras ultra-romantiques...

---

la musique pour chercher «Wagner le revolutionnaire musical, le musicien de *l'avenir*«, dans son opéra «du passé»—*Rienzi*, opéra datant de 1842, écrit dans le style de Spontini, complétement désavoué par son auteur, qui à l'heure qu'il est vient déjà de depasser immensement le style de son *Tannhaüser* et de son «Lohengrine».

Но часть своего безграничнаго богатства красокъ, съ которымъ ничто не можетъ сравниться во всей музыкальной области, онъ получилъ въ наслѣдство отъ палитры Берліоза.

Французскій симфонистъ проложилъ дорогу Листу и Вагнеру. Въ этомъ, главнымъ образомъ, его слава.

Миссія подготовлять свою палитру *для другихъ* покажется, конечно, слишкомъ ничтожной въ глазахъ партійныхъ критиковъ, которые хотятъ видѣть въ Берліозѣ *настоящаго генія*, знаменитость, во всѣхъ отношеніяхъ недосягаемую, одного изъ величайшихъ героевъ искусства, въ высшемъ значеніи этого слова.

Вотъ почему, мнѣ пришлось входить въ нѣкоторыя подробности, сдѣлать нѣкоторыя общія замѣчанія.

Именно у насъ въ Россіи, какъ въ Петербургѣ, такъ и въ Москвѣ, Берліозъ «въ модѣ» въ одной части публики; у насъ образуется партія «исключительныхъ Берліозистовъ», которые надѣются основать школу, подражая своему идолу въ своихъ маленькихъ неуклюжыхъ опытахъ описательной музыки, въ своихъ программныхъ и безпрограммныхъ симфоніяхъ, въ своихъ ультра-романтическихъ операхъ...

Эта партія—въ особенности съ тѣхъ поръ, какъ Берліозъ посѣтилъ насъ зимою 1867—1868,—желая уменьшить громадныя заслуги Вагнера, любитъ превозноситъ геніальность Берліоза. Члены этой партіи доходятъ даже до того, что ставятъ Берліоза рядомъ съ Бетховеномъ, какъ его непосредственнаго преемника. Но—будемъ справедливы прежде всего.

Dans ce parti,—surtout depuis le séjour de Berlioz chez nous dans l'hiver de 1867—1868, pour déprécier l'immense mérite de Wagner on aime à exalter le génie de Berlioz. On va même jusqu'à le placer à côté de Beethoven, comme son continuateur direct. Mais—soyons juste avant tout.

N'y a-t-il pas là de la confusion dans les notions élémentaires quand on se hasarde dans une exagération pareille?

Un des ennemis acharnés de Berlioz, Scudo, va certainement trop loin quand il dit:

«Nous croyons bien moins à l'existence des *génies méconnus* qu'à celle «des charlatants qui en usurpent la place. Il est en effet plus facile de trom- «per le vulgaire par une sciense de mauvais aloi et des inspirations prétendues fantastiques que d'échapper à l'admiration de ses contemporains quand on s'ap- «pelle Dante, Shakespeare, Palestrina, Mozart, Rossini, Beethoven, Weber».

L'accusation de charlatanisme ne pèse sur Berlioz que par malentendu ou par motifs de haîne personnelle.

Les charlatans ne visent droit qu'au succés et l'atteignent assez souvent. Nous avons vu que ce n'était nullement le cas avec Berlioz.

Nature noble et poétique jusqu'à l'abnégation, il ne se souciait de tromper personne, il ne trompait que lui-même. Il «échappait à l'admiration de ses contemporains» uniquement parce qu'il n'avait pas de trop grands droits à cette

---

Если есть люди рѣшающіеся на подобныя преувеличенія, не указываетъ-ли это на сбивчивость въ самыхъ элементарныхъ понятіяхъ?

Одинъ изъ самыхъ ярыхъ враговъ Берліоза—Скудо, заходитъ, конечно, уже слишкомъ далеко, говоря:

«Мы вѣримъ гораздо менѣе въ существованіе *непризнанныхъ геніевъ*, чѣмъ въ существованіе шарлатановъ, которые незаслуженно становятся на ихъ мѣсто. Дѣйствительно, гораздо легче обмануть толпу на счетъ низкопробныхъ знаній, на счетъ будто бы фантастическаго вдохновенія, нежели избѣжать восторга современниковъ, нося имена Данте, Шекспира, Палестрины, Моцарта, Россини, Бетховена, Вебера».

Обвиненіе въ шарлатанствѣ тяготѣетъ надъ Берліозомъ только по недоразумѣнію, или по причинамъ личной мести.

Шарлатаны имѣютъ въ виду только успѣхъ и большею частью достигаютъ его. Мы видѣли, что положеніе Берліоза было не таково.

Обладая натурой благородной и поэтической до самозабвенія, Берліозъ не пытался обмануть кого бы то ни было, онъ обманывалъ только себя. Онъ «избѣжалъ восторговъ современниковъ» единственно потому, что не имѣлъ слишкомъ большихъ правъ на эти восторги массъ. Хотя въ высшей степени замѣчательный артистъ, онъ считалъ себя болѣе даровитымъ, чѣмъ былъ въ дѣйствительности.

Въ этомъ состоитъ *трагизмъ* его судьбы. Въ этомъ вѣнецъ его мученичества.

Развивая свою мысль, Скудо дѣлаетъ замѣчаніе, въ высшей степени вѣрное, по нашему мнѣнію:

admiration des masses. Artiste hautement remarquable qu'il était, il se croyait un peu plus de génie qu'il en possédait.

Là est le côté *tragique* de sa destinée. Là est sa couronne de martyr.

Scudo, en developpant sa pensée, fait cette remarque d'une grande justesse selon nous:

«Le temps fait mieux apprécier les véritables génies; mais nous défions «qu'on nous cite *un grand homme* dans les lettres et dans les arts dont les «contemporains auraient complétement méconnu le mérite».

Et voilà notre conviction, à nous aussi.

Un artiste qui caresserait pendant toute sa vie les projets les plus vastes et qui n'aurait produit que des oeuvres monstrueuses sans être en état de construire d'une manière *pratique* ni une belle église, ni un beau palais, ni une belle salle de théatre, cet artiste, tout remarquable qu'il fût, méritrait-il à juste titre le nom d'un *grand architecte*, *d'un grand homme?*

La parallèle de Berlioz avec le colosse allemand nous semble prouver fort peu de respect au nom immortel de Beethoven.

Ne touchons à l'art, tous les raffinements, tous les amalgames quelquefois splendides et grandioses, tout le fouillis continuel et fatiguant de l'orchestration berliozienne approcheront-ils jamais du petit solo de hauthois au milieu du pre-

---

«Время даетъ возможность лучше оцѣнить настоящихъ геніевъ; но мы «отрицаемъ, чтобы нашелся *великій человѣкъ* въ области науки или искусства, «заслуги котораго остались бы совсѣмъ непризнанными современниками». Это и наше убѣжденіе.

Художникъ, который всю свою жизнь лелѣялъ бы самые грандіозные проэкты, но произвелъ бы только уродливые работы, не умѣя *практически* построить ни изящнаго храма, ни изящнаго дворца, ни изящнаго театра, такой художникъ, какъ бы онъ ни былъ замѣчателенъ, заслуживалъ-ли бы онъ по справедливости имя *великаго архитектора*, *или великаго человѣка?*

Сравненіе Берліоза съ нѣмецкимъ колоссомъ доказываетъ, какъ намъ кажется, слишкомъ малое уваженіе къ безсмертному имени Бетховена.

Всѣ утонченности, всѣ сочетанія, иногда блестящія и грандіозныя, вся безпрерывная, утомительная суматоха Берліозовской оркестровки, развѣ могутъ выдержать хоть какое нибудь сравненіе съ небольшимъ соло гобоя въ серединѣ перваго «allegro» симфоніи въ ut-mineur? или съ маленькимъ соло въ «adagio» симфоніи въ si-bémol?

Могутъ-ли «pifferari» Берліоза, въ симфоніи «Гарольдъ въ Италіи» со всею ихъ поразительною живописностью, сравняться по впечатлѣнію, юмору съ немногими скромными нотками фагота въ сельскомъ скерцо пасторальной симфоніи?

У Бетховена мы видимъ уже не одно намѣреніе, къ «выясненію котораго приложены болѣе или менѣе новые способы»—передъ нами возникаютъ подробности, отрывки, поражающіе насъ удивленіемъ; всегда звучитъ великая *музыкальная идея*; встаетъ живой музыкальный организмъ—твореніе, въ ко-

mier allegro de la symphonie en ut-mineur? — du petit solo de basson dans l'adagio de la symphonie en si-bémol?

Les «pifferari» de Berlioz dans «Harold en Italie» avec tout leur pittoresque saisissant, égaleront-ils dans l'impression grotesque les quelques notes modestes du basson dans le scherzo villageois de la symphonie pastorale?

Dans Beethoven ce n'est plus une intention «illustrée par un procédé plus ou moins nouveau»,—c'est un détail remarquable, un fragment qui nous saisit d'admiration—c'est toujour la grande *idée musicale* qui nous parle—c'est un *organisme musical vivant*, qui se rélève, une création où, comme dans la nature, tout est à sa place logique, tout concourt à la manifestation d'une force première d'on l'organisme émane...

A côté d'un astre-soleil comme Beethoven, le génie de Berlioz n'est qu'un météore nocturne, bizarre, curieux, éblouissant pour une seconde—quelque chose qui tient de l'éclair et du feu follet.

Ce ne sont pas les météores ni les feux follets qui illuminent la grande route de l'art.



торомъ, какъ въ природѣ, все занимаетъ соотвѣтствующее мѣсто, все способствуетъ откровенію первичной силы, создавшей организмъ...

Рядомъ съ такимъ дневнымъ свѣтиломъ, какъ Бетховенъ, талантъ Берліоза является только ночнымъ метеоромъ, страннымъ, любопытнымъ, ослѣпляющимъ на одно мгновеніе, имѣющимъ свойства и молніи, и блуждающаго огня.

Но, не ночные метеоры, не блуждающіе огни освѣщаютъ широкій путь искусства.



Музыкальная хроника.

I *).

Императорская итальянская опера.

Возрожденіе.—Значеніе этого факта.—Неумѣстный патріотизмъ и неумѣстная экономія.—Вопросы репертуара.—Итальянскій идеалъ.—Линда и Донъ-Жуанъ, какъ контрасты.—Чистокровные итальянскіе композиторы.—Pia desideria.—Персоналъ.—«Сравненіе есть доказательство».—Вокальныя знаменитости, раздѣленныя на двѣ большія категоріи.—Трудность провести границу.—Маріо.—Кальцоляри. — Граціани.—Цуккини.—Лукка.—Патти.



Два года тому назадъ итальянская опера въ С.-Петербургѣ влачила горькое существованіе. Она умирала и извѣстіе о ея близкой кончинѣ наполняло восторгомъ «ультра русскихъ». Наши хроникеры (изъ этой партіи) радовались заранѣе. Какъ настоящаго торжества, ждали блестящаго существованія національной оперы, которая будетъ съ этихъ поръ внѣ всякаго соперничества, всегда болѣе или менѣе опаснаго. Всякій пойметъ, что интересы русской оперы должны быть весьма близки моему сердцу. Въ одной изъ слѣдующихъ статей, я разсмотрю этотъ предметъ съ различныхъ точекъ зрѣнія и по необходимости вернусь тогда къ мнимой опасности отъ соперничества между русскими и итальянцами. Въ настоящее время я укажу только на одинъ фактъ: на *процвѣтаніе* нашей національной оперы въ самый моментъ наибольшаго торжества Лукки и Патти. Въ Парижѣ «Grand opéra» существуетъ рядомъ съ итальянской оперой и оба учрежденія соперничаютъ, не уничтожая другъ друга. И Петербургъ можетъ имѣть—конечно на ряду съ національной оперой—итальянскій лирическій театръ; но съ однимъ условіемъ, чтобы это былъ образцовый театръ во всѣхъ отношеніяхъ.

Новый директоръ театральной администраціи прекрасно понялъ это условіе *sine qua non*. Онъ не жалѣлъ издержекъ, чтобы привлечь къ намъ всѣхъ современныхъ вокальныхъ знаменитостей. Мы имѣемъ теперь самую блестящую итальянскую оперу въ мірѣ—и громадное стеченіе публики въ послѣдніе

*) «Journal de St.-Pétersbourg», 1869, № 37.

два сезона служитъ достаточнымъ доказательствомъ, что разсчетъ директора не былъ ошибоченъ.

Жалобы на то, что публика отдаетъ предпочтеніе итальянскимъ артистамъ въ ущербъ русскимъ, что приглашеніе г-жи Патти стоитъ большихъ суммъ, все это, по моему, вполнѣ не умѣстно, когда дѣло идетъ объ искусствѣ, о настоящемъ артистическомъ наслажденіи.

О, господа, вы говорите въ качествѣ «экономистовъ», въ качествѣ «гуманитаровъ»—вы ратуете противъ итальянской оперы, какъ противъ гнусной побудительной причины необузданной роскоши во всѣхъ видахъ; вы хотите проповѣдывать противъ роскоши, изображая втораго Кризостома. Но тогда будьте же послѣдовательны, будьте искренны; благоволите довести свою благотворную идею *до конца.* Не пишите же больше музыкальной критики, не занимайтесь музыкой, оставьте эти «безполезныя» занятія, не посѣщайте спектаклей и концертовъ; идите далѣе: проповѣдуйте полное уничтоженіе театровъ, музеевъ; изорвите картины, разбейте статуи. Художество всегда *дорого стоитъ*, потому что во всѣхъ отношеніяхъ *художество есть самая большая роскошь* и не имѣетъ ничего общаго съ «дешевизной» и съ существованіемъ *по франку* въ день (политико-экономическій бюджетъ, послѣ распредѣленія имуществъ *поровну* между всѣми жителями земнаго шара).

Слава Богу, мы еще не дожили до этого и когда начинаютъ читать намъ наставленія по поводу Патти, дѣлая намеки на русскія губерніи, страдающія отъ голода и т. д., я нахожу эти гуманитарныя тирады лицемѣрными, неприличными и недостигающими цѣли.

Далеко не будучи «итальяноманомъ» (исключительнымъ приверженцемъ итальянцевъ), что, мнѣ кажется, нечего и доказывать, я всей душей сочувствую тѣмъ лицамъ въ Петербургѣ, которыя находятъ большое и живое удовольствіе въ итальянской оперѣ, *хорошо поставленной* и хорошо спѣтой. Не будемъ брать во вниманіе моду, но отнимать у насъ это удовольствіе — значитъ ограничить насъ въ отношеніи музыки, одной русской оперой, средства которой, по необходимости, гораздо меньше; это значитъ ограничить насъ въ отношеніи музыкальныхъ наслажденій, нѣмецкими доморощенными (и неудобоваримыми *) симфоніями, плохо исполненными подъ управленіемъ русскаго музыканта, лишеннаго вкуса и какой бы то ни было культуры.

Ложные патріоты, я полагаю, побьютъ меня камнями, но—что дѣлать?—я русскій и посвятилъ всю свою жизнь художественному развитію своей страны;—никто не будетъ оспаривать моего патріотизма, но я, не принадлежа ни къ какой кликѣ, никогда не буду раздѣлять quasi-патріотическія чувства, некстати выставляемыя на видъ.

Относительно художества, у меня вполнѣ космополитическія убѣжденія, впрочемъ не легко удовлетворяющіяся. Я требую отъ музыки произведеній

*) Въ подлинникѣ игра словъ: indigénes и indigestes.

совершенныхъ въ своемъ родѣ и въ своемъ стилѣ (каково бы они ни были рода и стиля), и совершеннаго исполненія даннаго произведенія (какое бы то ни было произведеніе).

Итальянская опера всегда доставляетъ мнѣ истинное артистическое наслажденіе, если исполненіе приблизительно достигаетъ совершенства (это случается иногда), и если произведеніе само по себѣ не выходитъ изъ рамокъ итальянскаго типа.

Въ противномъ случаѣ, я сильно страдаю, не смотря на блестящую постановку и блестящій оркестръ. Это я испытываю, когда настоящій характеръ пьесы пропадаетъ, или когда сама пьеса смѣшаннаго стиля, лишена свободныхъ пріемовъ, увлеченія, вдохновенія, или слишкомъ удаляется отъ требованій новѣйшаго стиля.

Для поясненія своей мысли, беру два образчика изъ нашего нынѣшняго репертуара; беру два произведенія «средняго характера», ни комическихъ, ни трагическихъ, два произведенія, исполняемыя, приблизительно, одними и тѣми же главными артистами, но два произведенія, представляющія, не смотря на все это, замѣчательное несходство между ихъ извѣстностью и впечатлѣніемъ, которое они производятъ на меня и на большинство публики (во многихъ случаяхъ, какъ вы видите, я придерживаюсь мнѣнія большинства, что не мѣшаетъ упроченію за мною репутаціи «страннаго» критика, пропитаннаго понятіями съ того свѣта).

Одна изъ оперъ, избранныхъ мною, какъ образецъ, представляетъ произведеніе мало извѣстное и принадлежитъ композитору втораго разряда. Ея простое и трогательное содержаніе взято изъ наивной французской мелодрамы, отъ которой, впрочемъ, сохранились только главныя черты, вслѣдствіе системы итальянскихъ либреттистовъ; все расположеніе пьесы ясно и симпатично, предоставляя каждому дѣйствующему лицу благопріятные моменты для развитія его вокальныхъ и «драматическихъ» средствъ, сообразно съ требованіями итальянскаго стиля; этотъ стиль прилаженъ къ содержанію, какъ перчатка, потому что дѣйствіе происходитъ въ странѣ почти итальянской и ситуаціи не требуютъ ни болѣе сильныхъ, ни болѣе возвышенныхъ формъ, чѣмъ формы обычнаго уровня оперъ «средняго характера».

Распредѣленіе партій очень удачное: Аделина Патти, Требелли, Кальцоляри, Граціани, Цуккини, Багажіолло, оставаясь вѣрными свойству своихъ талантовъ и голосовъ, наконецъ, своимъ привычкамъ *новѣйшихъ итальянскихъ артистовъ*, точно плаваютъ въ мелодіяхъ, какъ въ своей стихіи и имъ безъ всякаго труда удается создать изъ своихъ ролей живыхъ и типичныхъ дѣйствующихъ лицъ. Ниже, я вернусь къ оцѣнкѣ особенной очаровательности пѣнія «дивы» — теперь же меня занимаетъ впечатлѣніе ансамбля, которое, рѣшительно, не оставляетъ желать лучшаго. Такъ какъ исполненіе пьесы превосходно, то и достигается то возбужденіе, котораго желалъ авторъ; всѣ въ

восхищеніи, въ восторгѣ, и есть отъ чего, хотя дѣло касается только маленькой, скромной пьесы—*Линды* Доницетти.

Перейдемъ теперь къ оперѣ, пользующейся колоссальной славой, къ «оперѣ всѣхъ оперъ», по мнѣнію «классической» (или претендующей на это званіе) музыкальной критики. Сюжетъ, безъ сомнѣнія, задуманъ широко, но планъ *драмы* (drama giocoso), которая состоитъ изъ плоскихъ шутокъ, напоминающихъ старые итальянскіе фарсы, по моему, не соотвѣтствуетъ главной мысли. Такъ какъ испанскій колоритъ и фантастическая основа отсутствуютъ, то развязка піесы «посредствомъ чуда» является настоящей «Deus ex mashina», среди жеманнаго ухаживанія вѣка «rococo»; адъ въ концѣ оперы напоминаетъ представленіе маріонетокъ. Грандіозность драматической темы почти не обнаруживается въ томъ, что мы видимъ и слышимъ на сценѣ.

Что касается музыки (если не брать во вниманіе ея громаднаго достоинства для того времени, когда она была написана) и этихъ мелодій, точно обрубленныхъ, и этихъ угловатыхъ фразъ, и этого ритма, напоминающаго мэнуэтъ, и этой умѣренной, блѣдной оркестровки, и этого тепловатаго стиля (за исключеніемъ прекрасной сцены со статуей),—они уже не могутъ производить впечатлѣнія въ послѣдней половинѣ нашего вѣка, на ряду съ Россини и Мейерберомъ. Устарѣлыя формы ложатся тяжелыми оковами на нашихъ теперешнихъ итальянскихъ пѣвцовъ, привыкшихъ къ совершенно инымъ формамъ. *Преданіе* объ исполненіи піесы утратилось, пѣвцы чувствуютъ себя стѣсненными, ихъ нельзя узнать. Тотъ же самый Граціани, который великолѣпенъ въ роли отца Линды, нисколько не напоминаетъ «il cavaliere estremamente licenzioso» Da Ponta и Моцарта; онъ слишкомъ неповоротливъ, слишкомъ серьезенъ, слишкомъ однообразенъ и поетъ отвратительно все, что ему приходится пѣть въ этой роли, а въ особенности совсѣмъ не удается ему знаменитая арія буффъ «Fin ch'an dal vino»; вмѣсто того, чтобы излагать это «parlando» легко и свободно, Граціани спотыкается на каждомъ шагу, не проявляетъ ни энергіи, ни увлеченія, и даже не умѣетъ попадать въ тактъ съ оркестромъ. Это печально, но вѣрно!

Цуккини—превосходный буффъ, является только посредственнымъ Лепорелло, въ этой трудной роли, которую великій Лаблашъ, *одинъ* между всѣми, умѣлъ сдѣлать типичной и интересной въ музыкальномъ отношеніи въ секстетѣ втораго акта.

Аделина Патти представляетъ милую, граціозную Церлину и чудно поетъ свои двѣ аріи, но съ точки зрѣнія «italianissimi» ей приходится мало пѣть въ этой роли. Роли донны Анны и донъ Оттавіо, въ сущности, весьма не интересны, а роль Эльвиры, окончательно, не благодарная роль и принесена въ жертву другимъ. Эти три роли группируются «въ итальянскомъ вкусѣ» только въ знаменитомъ *тріо масокъ*, которое, вслѣдствіе этого, всегда и вездѣ заставляютъ повторять.

Въ общемъ, исполненіе піесы безцвѣтно и слабо; впечатлѣніе въ цѣломъ—

блѣдно, ничтожно. Соблаговолите же теперь наблюдать за нашей публикой во время представленія *Донъ-Джіовани*. *Она скучаетъ*, эта бѣдная публика, не рѣшаясь признаться въ этомъ, въ виду серьезной классической піесы, пользующейся такой громадной извѣстностью. Откровенно говоря, публика выходитъ изъ этой оперы весьма мало удовлетворенной, и я нахожу, что она права.

Я преклоняюсь передъ Моцартомъ, когда рѣчь идетъ о его *историческомъ* значеніи, я восхищаюсь его фактурой, вѣчными красотами его кристаллическаго стиля, но я не могу притворно преклоняться передъ *Донъ-Жуаномъ*, даваемаго на сценѣ, плохо исполняемаго итальянцами нашего времени.

Наши нынѣшніе итальянскіе пѣвцы не могутъ и не должны, буквально, пѣть ничего, кромѣ своей итальянской современной музыки.

Репертуаръ нашей оперы нынѣшняго года довольно богатъ и разнообразенъ; онъ даже слишкомъ разнообразенъ во многихъ отношеніяхъ, тогда какъ въ другихъ случаяхъ онъ не достаточно полонъ.

Какъ ненасытное чудовище, онъ одинъ поглащаетъ репертуаръ четырехъ парижскихъ лирическихъ сценъ. Этотъ смѣшанный репертуаръ, алчный, всепоглащающій, заимствованъ нами у Лондона. Въ Парижѣ итальянцы уступаютъ Мейербера театру «Grand-Opéra», Обера—Opéra Comique, Гуно—Лирическому театру. Каждому свое мѣсто. У итальянскихъ пѣвцовъ свои любимые композиторы; Россини, Беллини, Донизетти, Верди съумѣли писать для нихъ. Идеалъ композитора и идеалъ исполнителя совпадаютъ здѣсь, и результатомъ такого искренняго согласія, является, какъ мы уже говорили, безъупречное исполненіе, восхитительное впечатлѣніе.

Впрочемъ, пора сказать, что стиль итальянскихъ оперъ не остался неизмѣннымъ со времени первыхъ успѣховъ Россини. Его «style orné» оперы *seria* сталъ даже все рѣже и рѣже появляться на сценѣ нашего времени, потому что онъ требуетъ такой высокой степени развитія вокальнаго искусства, которая почти недостижима для теперешнихъ пѣвцовъ и пѣвицъ.

Послѣ Беллини и Доницетти этотъ стиль мало по малу отбросилъ свои трагическіе котурны (обувь древнихъ Грековъ), и постепенно преобразовался, принимая выраженіе все болѣе и болѣе мягкое, эллегическое, сантиментальное, слащавое, безсильное (что-то среднее между трагедіей, называемой «классической», и бульварной мелодрамой). Верди, съ своей стороны, съумѣлъ найти много звуковъ и красокъ для мрачныхъ драмъ и сильныхъ страстей, доведенныхъ до послѣдней крайности (во вкусѣ В. Гюго). Орнаментація Россини уступила у него мѣсто мелодіямъ плоско-растянутымъ, съ рѣзкими удареніями, съ быстрымъ ритмомъ, отрывистымъ, рыдающимъ, съ сильными интригами доходящими, подчасъ, до такой тривіальности, что имъ скорѣе подобаетъ мѣсто въ ипподромѣ. Но въ Эрнани, въ Риголетто, въ Трубадурахъ все еще виденъ чистокровный итальянскій стиль; мелодія (какая бы она ни была) вытекаетъ прямо изъ источника; гармонія—рѣзка, но смѣла; инструментовка—слишкомъ пряна и слишкомъ «трескуча», но полна эффектовъ; ритмы почти всѣ «пля-

совые», но полны жизни и увлеченія; почти вездѣ много жару и драматическаго чувства. Стараясь усвоить себѣ полу-симфоническій стиль Мейербера и Вагнера, авторъ *Forza del destino* (Сила Судьбы) и *Don Carlos* (Донъ-Карлоса) попалъ на извилистые и темные пути, въ ужасныя трущобы, которые не имѣютъ уже ничего общаго съ итальянскимъ искусствомъ, всегда яснымъ по концепціи и по формѣ, и которые всетаки никогда не будутъ признаны нѣмецкимъ искусствомъ, болѣе обдуманномъ и болѣе глубокимъ. Отрекшись отъ Италіи въ своей музыкѣ позднѣйшаго времени, Верди, какъ отступникъ, несетъ и наказаніе за свое преступленіе; онъ сталъ скучнымъ, пошлымъ, ужаснымъ композиторомъ...

Въ операхъ жанра-буффъ, не затронутаго мрачнымъ перомъ Верди—преданіе россиньевскаго типа лучше сохранилось даже до настоящаго времени; *Elisir d'amore, Don Pasquale* (входящіе въ репертуаръ нынѣшняго сезона) не покидаютъ форму, установленную въ *Цирульникѣ*, *Ченерентолѣ* и пр. Нѣсколько меньше фіоритуръ, меньше беззаботной веселости, а въ особенности, меньше таланта, но матеріалъ, стиль, фактура—все тѣже. Виртуозъ легкаго стиля (style léger) становится все большей и большей рѣдкостью между тенорами (у насъ, къ счастью, самый замѣчательный изъ этихъ послѣднихъ могиканъ), вслѣдствіе чего оперы-буффъ, даже россиньевскія, за исключеніемъ безсмертнаго Цирульника, исчезаютъ съ репертуара. А это очень жалко, потому что самая плѣнительная очаровательность великаго «чародѣя» именно въ этихъ остроумныхъ операхъ, въ которыхъ язвительный маэстро, предупреждая своихъ критиковъ, самъ, первый, смѣялся надъ своими *libretti di dieci scudi* *)—которыя, въ наказаніе себѣ, заливалъ цѣлымъ потокомъ блещущей и опьяняющей, какъ шампанское, мелодіей.

Какой жалкій видъ имѣютъ многія изъ самыхъ знаменитыхъ оперъ рядомъ съ *Цирульникомъ*, который, не смотря на свое пятидесятилѣтіе, кажется написаннымъ вчера и блещетъ больше всего своею свѣжестью. *Ченерентола* и *Итальянецъ въ Алжирѣ* доставили бы намъ, можетъ быть, не менѣе пріятныхъ минутъ. И зачѣмъ оставлять дремать въ архивахъ музыкальное чудо, называемое Графомъ Ори, когда у насъ есть еще нашъ Кальцоляри?

Какъ о почтенномъ исключеніи изъ принципа «ультра итальянскаго», только что изложеннаго мною, я долженъ бы говорить теперь о произведеніяхъ, появляющихся *по праву* на одной изъ самыхъ обширныхъ и самыхъ богатыхъ въ мірѣ лирическихъ сценъ. Вы догадываетесь, что я назову произведенія Мейербера, но откладывая болѣе подробное разсмотрѣніе этого предмета, до появленія одного изъ моихъ ближайшихъ фельетоновъ, я сдѣлаю обзоръ главныхъ силъ персонала, благодаря которому, прекрасное исполненіе въ цѣломъ и въ частностяхъ дѣлается иногда возможнымъ. Въ этомъ совершенствѣ мы должны искать главное наслажденіе, когда рѣчь идетъ объ итальянской оперѣ.

*) Либретто въ десять скуди (итальянская монета).

Я нисколько не претендую на званіе «спеціалиста» по техническому анализу вокальнаго искусства—это дѣло г. Ростислава, который пишетъ съ полнымъ знаніемъ дѣла о голосѣ *въ Голосѣ*, но такъ какъ я слышалъ и сравнивалъ, въ продолженіи 30 лѣтъ, многое множество знаменитыхъ пѣвцовъ и пѣвицъ весьма различнаго достоинства и весьма разнообразныхъ качествъ, то мнѣ кажется, что я въ состояніи произнести сужденіе, не очень далекое отъ истины. Замѣчу, прежде всего, что немного пословицъ я нахожу настолько нелѣпыми, какъ знаменитое изреченіе: «сравненіе не есть доказательство». По моему мнѣнію—наоборотъ, всякое сужденіе, всякая оцѣнка, всякій критическій приговоръ основанъ, собственно говоря, только на *сравненіи*. Только сравнивая предметы, мы можемъ судить о нихъ. Пословица, слѣдовательно, не имѣетъ ничего общаго съ логикой.

Позвольте мнѣ сдѣлать одно общее замѣчаніе, которое послужитъ намъ руководствомъ для классификаціи вокальныхъ знаменитостей.

Есть личности, у которыхъ талантъ къ драматическому искусству ясно выраженъ; это артисты съ врожденнымъ призваніемъ къ подмосткамъ. Если драматическій даръ соединяется у нихъ съ хорошимъ голосомъ, получающимъ развитіе, необходимое для *оперной* карьеры, они становятся дѣйствительными истолкователями музыкальной драмы, великими артистами, неоцѣнимыми для композиторовъ, которые стремятся къ драматической правдѣ *прежде всего*. Артисты этой первой категоріи могутъ, при большой обработкѣ техники, сдѣлаться выдающимися пѣвцами или пѣвицами въ одномъ вокальномъ отношеніи, но превосходство ихъ сценическаго таланта или дарованія даетъ себя чувствовать на каждомъ шагу и они лишаются половины своей силы и своего очарованія, когда поютъ въ концертѣ или въ салонѣ. Сцена необходима имъ, какъ стихія, какъ естественная среда.

Чтобы быть лучше понятымъ, я назову очень извѣстные имена, которые я причисляю къ категоріи *великихъ актеровъ-пѣвцовъ*: г-жи Лаблашъ, Паста, Гризи, Малибранъ, Віардо, Шрёдеръ-Девріенъ; гг. Роже́, Маріо, Лаблашъ и т. д.

Другіе, напротивъ, одаренные феноменальнымъ голосомъ въ смыслѣ тэмбра и гибкости, рождены для того, чтобы прежде всего пѣть и «восхищать» своимъ пѣніемъ, красотой звука въ различныхъ оттѣнкахъ, техническимъ совершенствомъ частностей, однимъ словомъ, виртуознымъ исполненіемъ. Въ данномъ случаѣ, музыка, какъ *звукъ*, какъ чарующее слухъ впечатлѣніе, преобладаетъ надъ драматической правдой. Высокоталантливый артистъ, принадлежащій къ этой категоріи «виртуозовъ», всегда съумѣетъ обставить свой драгоцѣнный голосъ помощью болѣе или менѣе осмысленной передачи роли, съумѣетъ быть выразительнымъ и моментами-драматичнымъ (какъ итальянскіе композиторы, которые не ставятъ драматическую правду своей главной цѣлью), но здѣсь «виртуозъ» всегда будетъ преобладать надъ актеромъ. Знаменитости этой категоріи *ничего не теряютъ*, когда поютъ безъ обоятельной сценической иллюзіи—въ салонахъ или концертахъ. Какъ извѣстные примѣры

назову вамъ: Рубини, Тамбурини, г-жъ: Зонтагъ, Персіани, Фреццолини, Женни Линдъ, Альбани, Бозіо, Лагранжъ и др.

Надо признаться, что иногда весьма трудно провести границу. Какъ при всякой классификаціи, встрѣчаются исключенія, которыя нарушаютъ установленный принципъ; есть феномены, которыхъ слѣдуетъ причислить *къ обѣимъ категоріямъ*, если не создавать третью категорію абсолютнаго совершенства.

Лаблашъ, Малибранъ, Віардо, Маріо блистали настолько-же вокальной и виртуозной очаровательностью своихъ феноменальныхъ голосовъ, развитыхъ образцовой техникой, насколько и сценической игрой и творческимъ дарованіемъ, превышающимъ всякое сравненіе.

Съ другой стороны, Тамбурини—виртуозъ первой величины по удивительной гибкости своего баритоннаго голоса и по совершенству вокальной техники, приближался кромѣ того къ первой категоріи по искусству и умѣнью играть, по тому увлеченію и жару, которые онъ вкладывалъ въ исполненіе каждой изъ своихъ ролей.

Ясно также, что восторгаясь *Цирульникомъ* во времена созвѣздія: Рубини, Тамбурини, Віардо (1844), или *Гугенотами*, исполняемыми Гризи, Маріо и Шарлемъ Формезъ (1851), или *Пророкомъ* въ передачѣ Маріо и Віардо (1853), мысль о превосходствѣ брала верхъ надъ всѣми категоріями и классификаціями.

Но это счастье слишкомъ исключительное.

Въ сущности, раздѣленіе на двѣ категоріи вполнѣ вѣрно и въ большинствѣ случаевъ не трудно провѣрить его.

Среди персонала нынѣшняго года, мы имѣемъ одного изъ самыхъ великихъ героевъ первой категоріи—*Маріо*.

Голосъ, конечно, уже не тотъ, что былъ пятнадцать лѣтъ тому назадъ. «Невознаградимыя утраты времени» слишкомъ часто даютъ себя чувствовать и вредятъ впечатлѣнію (надо замѣтить, между прочимъ, что обыкновенно голосъ артистовъ этой категоріи, великихъ актеровъ-пѣвцовъ, скорѣе портится, чѣмъ голосъ «виртуозовъ по преимуществу»). Инструментъ пострадалъ и серьезно пострадалъ, но виртуозъ, и въ особенности божественный *актеръ*, сдѣлали успѣхи! Никогда въ 1851 г. Маріо не былъ въ состояніи наэлектризовать всю залу своимъ несравненнымъ *Раулемъ*, какъ онъ это дѣлалъ эти два послѣдніе года (въ особенности вмѣстѣ съ Луккой).

Романсъ перваго акта онъ «напѣваетъ» въ полъ-голоса съ начала до конца. Что за грація! Что за изъисканный вкусъ! Какая жизненная сила въ финалѣ II акта и въ секстетѣ третьяго акта *)!

Напряженность и энергію его игры въ большомъ дуэтѣ IV акта не мо-

*) Мы считаемъ акты по общей партитурѣ, въ которой пять актовъ.

жетъ себѣ представить тотъ, кто не видалъ его въ этой роли! Это драматическая правда, доведенная до своего апогея.

Припомните его грацію, его очаровательность, его непринужденность въ роли *Рикардо* въ *Bal masqué;* его настоящую кастильянскую гордость въ Фернандо изъ Фаворитки; его глубоко меланхолическую страсть въ роли любовника несчастной Лючіи. Сколько тонкихъ, прелестныхъ, неподдающихся описанію оттѣнковъ въ подробностяхъ пѣнія и игры; сколько примѣровъ для исполнителей, сколько типовъ для авторовъ въ каждой сценѣ, въ каждой фразѣ речитатива! И послѣ этого рѣшаются обвинять его за неудавшіяся ноты, за пассажи, которыхъ ему недостаетъ, за неподатливость голоса, который хотя и потерпѣлъ, но остался благороднымъ и симпатичнымъ! Рѣшаются отдать предпочтеніе (!) другому тенору за молодость, за четыре ноты столько же свѣжаго, сколько и необработаннаго голоса его! Но въ такомъ случаѣ, чтобы быть послѣдовательными, вы отдадите предпочтеніе передъ Stagno другимъ тенорамъ, которые еще моложе и еще менѣе артистичны, чѣмъ онъ. Вотъ такъ достоинства!

Въ качествѣ послѣдняго изъ могиканъ среди итальянскихъ фіоритурныхъ теноровъ, Кальцоляри несомнѣнно принадлежитъ къ категоріи «виртуозовъ по преимуществу». Но онъ играетъ настолько, что ясно очерчиваетъ каждую свою роль; ему удалась даже роль *Фра-Діаволо*, написанная въ условіяхъ стиля, вовсе не выгодныхъ для итальянскаго тенора, много упражнявшагося въ сольфеджіяхъ. Кальцоляри великолѣпенъ, какъ пѣвецъ и какъ актеръ въ роли Ельвино въ Сонамбулѣ, весьма трудной для пѣвца первой величины, потому что приходится бороться съ воспоминаніемъ о Рубини, оставившимъ глубокій слѣдъ.

Граціани, который, по моему мнѣнію, скорѣе «tenor serio», чѣмъ настоящій баритонъ, много утратилъ за послѣднее время изъ своихъ голосовыхъ средствъ; онъ все таки прекрасный виртуозъ, хотя нѣсколько однообразенъ въ своей манерѣ фразировать. Принадлежа ко второй категоріи пѣвцовъ, Граціани, впрочемъ, является довольно хорошимъ актеромъ въ тѣхъ роляхъ, которымъ онъ отдаетъ особое предпочтеніе (Ренато въ *Ballo in maschera*, Nelusco въ *Африканкѣ*, отецъ въ оперѣ *Линда)*, что не мѣшаетъ ему быть слабымъ во многихъ другихъ роляхъ и жалкимъ въ *Донъ-Джіованни.*

Цуккини, превосходный буффъ, хорошей школы, типиченъ въ настоящихъ итальянскихъ роляхъ этого рода. Въ роляхъ Бартоло и Лепорелло ему приходится, къ несчастью, слишкомъ много бороться противъ подавляющаго воспоминанія о Лаблашѣ и голосъ его не въ состояніи выдержать сравненія. (О глубокихъ басахъ Анжелини и Багажіоло я буду говорить, когда зайдетъ рѣчь объ операхъ Мейербера).

Лукка и Патти почти типичныя представительницы обѣихъ моихъ категорій, и сравненіе между ними тѣмъ интереснѣе, что обѣ артистки близко соприкасаются въ своихъ репертуарахъ.

Лукка, вслѣдствіе болѣзни, рѣдко появлявшаяся въ этотъ сезонъ передъ нашей публикой, которую она до нельзя восторгала въ прошлую зиму, есть, конечно, одна изъ самыхъ замѣчательныхъ актрисъ-пѣвицъ. Голосъ ея красиваго тэмбра, очень симпатиченъ, но не достаточно обработанъ. Ей не достаетъ методы и она не можетъ претендовать на званіе вокалистки, или великой «пѣвицы». Въ этомъ отношеніи—если не брать во вниманіе сценическаго впечатлѣнія—она должна уступить пальму первенства многимъ второстепеннымъ артисткамъ.

Но ея заслуги надо искать не въ этомъ. Какъ исполнительница Церлины въ Донъ-Жуанѣ, Керубино въ Свадьбѣ Фигаро, Маргариты въ Фаустѣ, Валентины въ Гугенотахъ, Селики въ Африканкѣ,—она восхитительна, увлекательна, и немногіе могутъ сравняться съ нею въ отношеніи ея оригинальной манеры передавать эти роли. Только обладая большимъ талантомъ, скажу даже, высшимъ сценическимъ дарованіемъ, можно достигнуть такой свободной, самостоятельной, вдохновенной, прихотливой, полной прелести игры, оставаясь всегда вѣрной представленному характеру. Не буду утверждать, что во всѣхъ этихъ роляхъ она проявляетъ одинаковыя достоинства; напротивъ, я нахожу, что и лицо, и даже игра ея, слишкомъ нѣжны для такихъ ролей, какъ роль Селики и въ особенности роль Валентины; что ея кокетливый видъ и ея милыя ласки въ роли Маргариты, хотя нисколько не противорѣчатъ этой роли, какъ ее создали Гуно и его либреттисты, однако не совсѣмъ гармонируютъ съ Гретхенъ Гёте. Но Лукка безъупречна, какъ актриса въ двухъ операхъ Моцарта (Фигаро не давали въ эту зиму). Нельзя мечтать о болѣе плѣнительной и наивной Церлинѣ, о болѣе естественномъ и привлекательномъ пажѣ графини Альмавива. Это типичныя дѣйствующія лица.

Съ Аделиной Патти мы вступаемъ на совершенно другую почву, на почву «виртуозности по преимуществу». На первомъ планѣ мы имѣемъ голосъ исключительный, не допускающій соперничества, непоколебимо вѣрную интонацію, превосходную методу, безчисленные чудеса быстроты и ловкости механизма. Чтобы лучше судить о постановкѣ голоса и интонаціи у Патти, послушайте сейчасъ послѣ нее, въ тотъ же вечеръ, пѣніе двухъ другихъ выдающихся артистокъ—Требелли и Вольпини. Вамъ покажется, что эти двѣ пѣвицы, не смотря на все свое искусство, вполнѣ развитое, не ушли дальше школьныхъ сольфеджій—настолько звукъ ихъ голосовъ и манера пѣть покажутся вамъ лишенными той драгоцѣнной *законченности*, которая искрится, какъ самый дорогой алмазъ, въ каждой нотѣ у Патти. Можетъ быть, у нее это не есть результатъ большаго труда, а результатъ счастливой, совершенно исключительной организаціи; это естественное пѣніе птички, созданной для пѣнія; это (по выраженію одной европейской газеты, не увлекающейся, впрочемъ, дивой) инстинктивная, безсознательная виртуозность, это своенравное вдохновеніе, смѣющееся надъ всѣми трудностями исполненія, и безразсудно кидающееся на всякія шалости, которыя прощаютъ любимымъ, нѣсколько изба-

126*

вокальнымъ цвѣтамъ. Кто слышитъ ее въ первый разъ—удивляется, ослѣпляется этимъ вокальнымъ фейерверкомъ; это что-то поразительное — сначала звуки флейты или скрипки въ самомъ высокомъ регистрѣ, доступномъ для человѣческаго голоса (поднимающіеся до самаго высокаго *fa*) — и вдругъ, для контраста, полныя, звонкія фразы, самаго нѣжнаго мягкаго тембра, въ самыхъ низкихъ нотахъ настоящаго сопрано (средній регистръ, какъ у большинства сопрано, нѣсколько слабѣе). Черезъ минуту вы уже поддаетесь очарованію мастерскаго исполненія, вполнѣ оконченнаго, напоминающаго своей манерой фразировать, а также нѣкоторой холодностью, извѣстную школу бельгійскихъ скрипачей. Искусство «одиночнаго» пѣнія не можетъ достигнуть бòльшаго совершенства, чѣмъ въ аріяхъ Церлины, исполненныхъ Патти!

Одаренная большимъ умомъ, Патти умѣетъ вставить свою виртуозность въ рамку хорошо обдуманной сценической игры, тщательно обработанной до мельчайшихъ подробностей. Она даже отождествляется съ своими дѣйствующими лицами. Ея Анина совсѣмъ другое лицо, чѣмъ Розина; ея Линда мало похожа на ея Люцію (что имѣетъ большое значеніе, такъ какъ въ обѣихъ роляхъ есть сцены сумасшествія, имѣющія много общаго). Ея удивительно тонкое и умное лицо (производящее чудное впечатлѣніе въ роли Розины), не позволяетъ ей быть достаточно наивной Церлиной, но въ роли крестьянки, она никогда не является свѣтской дамой, она превосходно умѣетъ придавать своему выраженію, своимъ фразамъ всевозможные оттѣнки, сообразуясь съ самыми мельчайшими требованіями каждой роли, и тѣмъ не менѣе... изъ за Линды, изъ за Розины вы рады видѣть Патти; вамъ дорога виртуозка, а не актриса, васъ восторгаетъ пѣніе, а не роль. Вотъ свойства великихъ артистокъ этой категоріи. Мое положеніе доказано.

Сравнивая Патти съ другими пѣвицами, я скажу, что механизмомъ она далеко превосходитъ Анну Лагранжъ и, можетъ быть, уподобляется Персіани, но тэмбръ ея голоса не такъ симпатиченъ, не производитъ того чарующаго впечатлѣнія, какъ голосъ Бозіо, напримѣръ, или голосъ Фреццолини, или голосъ г-жи Зонтагъ. Если, по поводу этой послѣдней, Паста однажды сказала: «родъ искусства ея не великъ, но она велика въ своемъ родѣ» — она могла бы сказать тоже самое о Патти. Эта артистка слишкомъ умна, чтобы браться за большія трагическія роли (Норма, Лукреція, донна Анна и др.), что г-жа Зонтагъ дѣлала иногда, какъ исключеніе. Единственная область Патти — это область «mezzo caratterre». Къ перечисленнымъ здѣсь ролямъ, она присоединяетъ роль Адины въ Elisir d'amore и роль Норины въ Донъ Поскале. Эти роли точно для нее созданы. Она должна быть очаровательна въ нихъ. Какъ бы мнѣ хотѣлось послушать ее еще въ двухъ роляхъ, которыя созданы Мейерберомъ въ разсчетѣ на исключительную, ошеломляющую виртуозность: въ роли Диноры въ Плоэрмельскомъ Праздникѣ и въ роли Катерины (или Христины) въ Сѣверной Звѣздѣ! Соперничество сопрано съ двумя флейтами въ этомъ

послѣднемъ произведеніи, созданномъ для Женни Линдъ, въ совершенствѣ выразилось бы г-жею Патти, такъ смѣло подражающей соловью.

Кончаю свое обозрѣніе персонала, оставляя множество пробѣловъ; мнѣ придется говорить еще о многихъ артистахъ, объ операхъ, объ оркестрѣ и его дирижерѣ—но отложимъ все это до другаго раза.

Нельзя сказать всего въ одинъ разъ; но, не умѣя относиться къ музыкальнымъ дѣламъ слегка, какъ къ бездѣлицѣ, я боюсь, что и безъ того уже слишкомъ злоупотребилъ терпѣніемъ моихъ читателей.

II *).

Дорожныя впечатлѣнія.—Нѣсколько словъ личнаго характера вмѣсто предисловія.—Великіе и безконечно малые.—Правило.—Двѣ новѣйшія русскія оперы.—Фаустъ Гуно на русской сценѣ.

Если бы мы жили не въ 1869 г., я разсказалъ бы вамъ, можетъ быть, подробно о своемъ путешествіи, изъ котораго я вынесъ самыя превосходныя и богатыя впечатлѣнія всякаго рода. Одна только программа всего того, что я видѣлъ и слышалъ въ продолженіи четырехъ прошедшихъ лѣтнихъ мѣсяцевъ, заставила бы во время оно трепетать отъ волненія наивныя сердца публики. Къ несчастью, въ настоящее время всѣ пресытились путешествіями. Поѣздки въ Германію, въ Швейцарію, въ Италію, во Францію въ счетъ не идутъ, онѣ стали уже такими обыкновенными, такими обыденными. Проѣзжайте по тремъ заальпійскимъ дорогамъ (ст. Готардъ, Бреннеръ, Сенисъ), изъ которыхъ одна живописнѣе другой,—живите цѣлые мѣсяцы на берегу самаго прелестнаго въ мірѣ озера, среди восхитительной альпійской природы, переѣзжайте озеро Гарда, чтобы побывать въ Венеціи; переѣзжайте озеро Комо, чтобы посѣтить Миланъ; изучайте сокровища искусства въ Мюнхенскихъ и Парижскихъ музеяхъ, попробуйте записать и издать какія бы то ни было впечатлѣнія, вамъ скажутъ: «это уже извѣстно, любезный! Мы знаемъ все это по собственному опыту и по «путеводителямъ»; у насъ все это есть въ фотографическихъ коллекціяхъ».

Время, когда Ал. Дюма, отецъ, находилъ множество читателей для своихъ *впечатлѣній, полученныхъ отъ путешествія, предпринятаго съ цѣлью открытія Швейцаріи и Средиземнаго моря* — это время осталось, конечно, далеко позади насъ.

Не желая затрогивать область туристовъ «ex professo», я все-таки могъ бы дать вамъ весьма интересный отчетъ о множествѣ предметовъ, встрѣчающихся не каждый день, о предметахъ исключительныхъ, рѣдкихъ, которые не могутъ находиться у Бедекеровъ, Мурреевъ и Жоановъ.

*) «Journal de St.-Pétersbourg. 1869, № 233.

Но я считаю, что разсказывать вамъ о чудесахъ интернаціональной художественной выставки въ Мюнхенѣ и о прелестной выставкѣ картинъ во вкусѣ Герéра въ Миланѣ; расточать похвалы роскошному устройству въ Берлинѣ новаго акваріума, основаннаго благодаря просвѣщенному попеченію знаменитаго зоолога Брэма и существующаго подъ его руководствомъ; дѣлать обозрѣніе замѣчательныхъ «драматическихъ» представленій, видѣнныхъ мною въ Парижѣ,—все это не мое дѣло.

Нисколько не претендуя на умѣнье говорить «о всевозможныхъ предметахъ»—*de omni re scibili et quibusdam abiis,* я предоставляю это занятіе нѣкоторымъ изъ моихъ собратьевъ по русской печати.

Я строго ограничиваюсь своей обязанностью музыкальнаго хроникера, такъ какъ, не переходя даже границы своей обязанности, у меня остается еще слишкомъ обширное поле дѣйствія.

Въ этомъ году я былъ два раза въ Мюнхенѣ. Въ іюнѣ мѣсяцѣ на мою долю выпало отмѣнное счастье присутствовать на двухъ исключительныхъ, слѣдующихъ другъ за другомъ, представленіяхъ Тристана и Изольды, Рихарда Вагнера, подъ управленіемъ Ганса фонъ-Бюлова, въ послѣдній разъ передъ оставленіемъ имъ должности придворнаго капельмейстера короля Баварскаго.

Тристанъ (оконченный въ 1859 году), до сихъ поръ давался только въ Мюнхенѣ и, послѣ пяти первыхъ представленій въ 1865 году, не былъ возобновленъ со времени смерти знаменитаго Шнорра, исполнявшаго главную роль. Возобновленное въ этомъ году, при участіи довольно посредственныхъ пѣвцовъ, произведеніе и оркестровое его исполненіе произвели на меня поразительное, неизгладимое впечатлѣніе. Это идеалъ лирической трагедіи. Не колеблясь скажу: какъ драматически-музыкальное вдохновеніе, оно превосходитъ все существующее.

Черезъ недѣлю я наслаждался другимъ чудомъ генія Вагнера. Я слышалъ его «Нюренбергскихъ мейстерзингеровъ», этотъ чисто нѣмецкій типъ «музыкальной комедіи»; это реалистическая сатира, имѣющая въ основѣ философію и поэзію, вдохновеніе и вѣрность мѣстнаго колорита,—достойная Гёте и Шекспира. Это образцовое произведеніе, которому предстоитъ громадная популярность въ будущемъ, было дано въ первый разъ въ Мюнхенѣ, въ іюнѣ 1868 г. (поставленное самимъ авторомъ) и, какъ разъ черезъ годъ, я слышалъ тоже примѣрное исполненіе въ томъ же составѣ артистовъ (исключая одного, замѣненнаго другимъ—лучшимъ), но подъ управленіемъ не Бюлова, а его молодаго ученика и соперника, Ганса Рихтера.

Возвратившись въ Мюнхенъ въ августѣ мѣсяцѣ, я присутствовалъ на знаменитой генеральной репетиціи Золота Рейна, бывшаго невинной причиной музыкальнаго coup d'état и служившаго мишенью для печати, враждебной Вагнеру. Это идеально прекрасное и возвышенное произведеніе, не могло, конечно, способствовать катастрофѣ (недавно давали Рейнгольда въ Мюнхенѣ при полномъ спокойствіи). Вся вина падаетъ на несчастную мысль выдать публикѣ,

за нѣчто отдѣльное и цѣльное само по себѣ, такое сочиненіе, которое (хотя и оконченное 15 лѣтъ тому назадъ) составляетъ только прологъ къ музыкально-драматической трилогіи. Эта колоссальная трилогія (Кольцо Нибелунговъ), напоминающая Эсхила обширностью своего замысла, до сихъ поръ не окончена въ музыкальной части.

Въ промежутокъ, между Мейстерзингерами и Рейнгольдомъ, я провелъ болѣе сорока дней въ Люцернѣ, по сосѣдству и въ тѣснѣйшей дружбѣ съ самимъ Вагнеромъ, который живетъ вблизи города Люцерна, въ имѣніи Трибшенъ, на берегу озера Четырехъ Кантоновъ.

Въ Лирическомъ театрѣ, въ Парижѣ, мнѣ удалось услышать еще одно произведеніе Вагнера, написанное имъ въ молодости, его Ріенци; и чтобы завершить путешествіе, которое, по всей справедливости, можно назвать «музыкальнымъ», счастливый случай дозволилъ мнѣ присутствовать въ Берлинѣ на великолѣпномъ представленіи Армиды, произведеніи безсмертнаго Глюка.

Прибавьте къ этому, что въ Мюнхенѣ я возобновилъ дружескія отношенія съ г-жей Віардо и съ Францемъ Листомъ, принадлежащими къ числу членовъ съѣзда знаменитостей, которыхъ привлекла не столько выставка, сколько новое произведеніе Вагнера.

Подробности о моихъ свиданіяхъ и разговорахъ съ Вагнеромъ и Листомъ, были бы не безъинтересны для моихъ читателей, но есть опасная сторона въ обнародованіи того, что не предназначалось для гласности. Я врагъ всего, что похоже на сплетню, а почва интимности—опасна.

Что же касается артистической оцѣнки виртуозности такого исполина, какъ Листъ (онъ играетъ еще на фортепіано въ маленькихъ собраніяхъ, и затмѣваетъ всѣхъ бывшихъ и настоящихъ — я хотѣлъ бы прибавить: и будущихъ — піанистовъ), и анализа такихъ выдающихся произведеній, какъ Тристанъ, Мейстерзингеры и Рейнгольдъ, то гдѣ же возможность выполнить такую задачу въ качествѣ фельетониста злобы дня?

Каждое изъ твореній Вагнера, въ особенности послѣдняго времени, требуетъ большой отдѣльной статьи, спеціальнаго критическаго сочиненія, монографіи; теперь уже издаются такія работы, но впослѣдствіи ихъ будетъ еще больше. О Вагнерѣ существуетъ уже цѣлая литература, все увеличивающаяся.

У меня нѣтъ недостатка въ поводахъ для участія въ этомъ литературномъ движеніи, но у меня не хватаетъ для этого ни времени, ни мѣста. Въ ожиданіи лучшаго, вернемся къ нашей сѣверной отчизнѣ, къ нашимъ пенатамъ — къ представленіямъ русской оперы въ Маріинскомъ театрѣ—но и на этотъ разъ не безъ отступленій.

При возвращеніи вновь къ должности хроникера, да будетъ мнѣ позволено объяснить въ нѣсколькихъ словахъ всю трудность моей задачи, когда мнѣ приходится критиковать произведенія моихъ соотечественниковъ, современниковъ, собратьевъ.

Въ продолженіи моей музыкально-критической карьеры, въ которой я под-

визаюсь уже около 20 лѣтъ, въ два различные періода этой карьеры, я слышалъ порицанія, которыхъ не могу примирить между собою.

Въ то время, когда я изучалъ искусство, такъ сказать, взаперти, не отваживаясь выступить на композиторскую арену, для которой я не считалъ себя еще достаточно подготовленнымъ, на меня обрушивались слѣдующаго рода обвиненія: «какъ вы рѣшаетесь критиковать насъ, музыкантовъ, когда вы сами никогда не написали ни одной музыкальной строчки, когда вы, можетъ быть, не умѣете отличить діэза отъ бемоля, квинты отъ кварты?» (исторически и буквально вѣрно).

Послѣ перваго опыта съ моими операми, происходила другаго рода исторія: «да замолчите же вы, невѣжа; вы не обладаете качествами, нужными для того, чтобы судить насъ,—вѣдь вы принадлежите къ нашему же сословію, въ васъ говоритъ зависть, злоба; вы серебрянникъ, г. Жоссъ!» (Дипломатически вѣрно).

Господа, — обращаюсь ко всѣмъ своимъ читателямъ — помогите же мнѣ выпутаться изъ этой непріятной и трудной задачи! Соблаговолите вывести меня изъ недоумѣнія, умоляю васъ. Кто же изъ двухъ обладаетъ нужными свойствами, чтобы быть судьей въ музыкальныхъ дѣлахъ—музыкантъ, или не музыкантъ?

Если оба положенія на практикѣ одинаково «гнусны», то лучше было бы для меня молчать въ качествѣ критика и не писать болѣе для сцены. — Неправда-ли? Это было бы гораздо удобнѣе и для меня, и для нѣкоторыхъ другихъ.

Къ несчастью, во мнѣ есть что-то, что превышаетъ эгоистическую самозащиту: это поклоненіе искусству, включая и поклоненіе правдивости *въ искусствѣ* и *объ искусствѣ*.

Гораздо ранѣе появленія моихъ оперъ, я имѣлъ смѣлость брать на себя отвѣтственность за свои убѣжденія, вслѣдствіе чего всегда подписывалъ свои статьи. Эту смѣлость я сохранилъ и теперь, послѣ моихъ композиторскихъ дебютовъ, и не имѣю никакой надобности мѣняться. Мои симпатіи и антипатіи, за немногими исключеніями, остались въ сущности все тѣже. Передъ идеально справедливымъ и строгимъ эстетическимъ ареопагомъ мнѣ не пришлось бы оправдываться въ качествѣ критика; но, вы понимаете, что, обращаясь исключительно къ этому *несуществующему* суду, я рискую остаться на скамьѣ подсудимыхъ на вѣки вѣчные...

Что же дѣлать, однако, если музыкальныя произведенія моихъ предшественниковъ не возбуждаютъ во мнѣ оглушающаго и ослѣпляющаго энтузіазма?

Преклоняясь передъ Глинкой, который пользуется славой, вполнѣ заслуженной, я, однако, не до такой степени ослѣпленъ его великими достоинствами, чтобы не замѣчать у него важныхъ недостатковъ, въ особенности относительно «сценичности», далеко не составлявшей его главной заслуги.

Если, при случаѣ, я совершенно откровенно говорю о его недостаткахъ, то это потому, что съ моей точки зрѣнія на музыкальную драму о ней мол-

чать—значило бы лицемѣрить; а обвиненіе въ лицемѣріи, по моему, было бы гораздо важнѣе обвиненія въ мнимой «зависти по ремеслу» (никто не завидуетъ великой славѣ справедливо установившейся).

Опять, что же дѣлать, если меня возмущаетъ, когда рядомъ съ великимъ Глинкой ставятъ посредственности, которыхъ клика друзей усиливается присоединить къ числу безсмертныхъ геніевъ?

Я думаю, можно искренно любить музыку и къ тому же быть прекраснымъ патріотомъ и все-таки не смѣшить добрыхъ людей нелѣпыми мнѣніями. Впрочемъ, никто не обманывается насчетъ этихъ господъ и ихъ личныхъ побужденій.

Въ іерархіи искусствъ различныя категоріи также многочисленны, какъ и въ іерархіи организмовъ въ природѣ. Между великими геніями, неудавшимися геніями, талантами съ ихъ различными степенями и оттѣнками, посредственностями и, наконецъ, марателями нотной бумаги—градація безконечна. Непосредственно присоединять «безконечно малыхъ» къ дѣйствительно «великимъ», значитъ наносить обиду памяти послѣднихъ. Клещи тоже организмы, но они никогда не будутъ принадлежать къ разряду слоновъ.

Но перейдемъ къ новѣйшимъ дѣламъ — что дѣлать, если музыкальныя произведенія моихъ нынѣшнихъ собратьевъ не обладаютъ свойствамъ очаровывать меня, не смотря на все мое желаніе.

Изъ произведеній «великихъ», которыхъ я не перестаю изучать, я извлекъ незыблемое правило: желая писать для театра, необходимо писать *сильно* и *вѣрно.*

Произведенія, не выполняющія этого главнаго условія, обречены на полное фіаско, или на кратковременное существованіе.

Но объяснимся: «писать вѣрно» — не значитъ-ли быть правдивымъ въ самой идеѣ и въ ея выраженіи? «Писать сильно» — не значитъ-ли производить впечатлѣніе — потрясающее, ошеломляющее. Это признанная привиллегія настоящей оригинальности въ творчествѣ, единственно удачной оригинальности.

Значитъ, правило гласитъ: быть правдивымъ, оставаться оригинальнымъ въ средствахъ и въ стилѣ, — но въ этомъ-то, какъ всякій знаетъ, и кроется тайна *генія.* Итакъ, опредѣленіе вырвалось нечаянно, оно приводитъ къ простѣйшему уразумѣнію, повторяетъ общеизвѣстнѣйшую истину: «имѣйте талантъ; старайтесь имѣть, какъ можно больше таланта, остальное придетъ само собою».

Къ несчастью, новымъ операмъ, поставленнымъ въ этомъ году на сценѣ Маріинскаго театра, очень многаго не достаетъ, чтобы быть въ состояніи удовлетворить требованія нашего великаго правила.

Новый дирижеръ оркестра русской оперы, г. Эдуардъ Направникъ (чехъ), поставилъ для перваго дебюта большую оперу своего сочиненія на національно-русскій сюжетъ. Это опять столкновеніе русскихъ съ поляками въ 1612 году,

опять таже эпоха, которая описана въ знаменитой оперѣ Глинки: «Жизнь за Царя». Но въ новомъ произведеніи дѣйствіе происходитъ большею частью въ Нижнемъ-Новгородѣ, такъ что музыкальная драма, озаглавленная «Нижегородцы», должна бы касаться главнымъ образомъ подвига патріота Минина и ополченія, которое удалось ему созвать, благодаря преданности народа общему дѣлу. Но либретто воспроизводитъ ничтожную любовную исторію, взятую изъ русскаго, когда-то моднаго, романа (Юрій Милославскій), и затрогиваетъ великое патріотическое движеніе только весьма поверхностно.

Подобные сюжеты обладаютъ такой громадной силой у насъ, что привлекаютъ публику, не смотря на всѣ недостатки драматической канвы и почти независимо отъ музыкальнаго достоинства.

Вслѣдствіе этого, успѣхъ оперы г. Направника при первыхъ представленіяхъ былъ самый блестящій и, поспѣшимъ сказать, этому заслуженному успѣху много способствовала музыка, которая можетъ нравиться и не противорѣчитъ, по крайней мѣрѣ, сценической ситуаціи.

Эта музыка, конечно, не блещетъ изобрѣтательностью, не богата оригинальностью. На каждомъ шагу встрѣчаешь старыхъ знакомыхъ и говоришь себѣ, что авторъ не брезгалъ ничѣмъ, но все прилажено мастерски, аранжировано со вкусомъ, красиво инструментовано и вокальныя партіи, хотя не особенно блестящи, разработаны весьма тщательно.

Въ Германіи подобная опера, конечно, была бы причислена къ обширной категоріи капельмейстерскихъ оперъ «Kapellmeistermusik» (у каждаго нѣмецкаго капельмейстера есть одна или двѣ подобныхъ оперы въ портфелѣ). У насъ въ Россіи, гдѣ въ отношеніи національныхъ оперъ, приходится перескакивать безъ всякихъ промежуточныхъ остановокъ отъ геніальныхъ твореній Глинки къ безцвѣтной, безвкусной посредственности, чтобы затѣмъ отвѣдать жалкихъ сочиненій какихъ нибудь безграмотныхъ любителей, — опера г. Направника, хорошо обработанная, хорошо написанная, въ нѣкоторыхъ сценахъ даже эффектная,—составляетъ все-таки пріятное явленіе, находку.

Какъ дирижеръ, г. Направникъ вполнѣ на своемъ мѣстѣ и заслуживаетъ всевозможныхъ похвалъ.

Онъ очень усердный и очень точный; безъ всякихъ строгостей въ отношеніи своихъ подчиненныхъ, онъ имѣетъ замѣтное вліяніе на нихъ. Очень хорошій практикъ въ музыкѣ, онъ сразу вникаетъ въ мысль сочиненія, которымъ дирижируетъ, и почти всегда угадываетъ вѣрный тэмпъ. Это рѣдкія, драгоцѣнныя качества. При томъ, онъ слишкомъ хорошо понимаетъ свое положеніе и свои обязанности, чтобы позволить себѣ цензуровать произведенія, ввѣренныя его исполненію. Онъ уважаетъ свою должность. Это главное.

Другая новость, которая почти уже перестала быть новостью—это опера одного изъ любителей, хорошо извѣстнаго русской публикѣ своими, крайне рѣзкими, критическими статьями.

Критикъ, который становится самъ композиторомъ, представляетъ, во

всякомъ случаѣ, весьма интересное зрѣлище; но надо признаться, что эта роль весьма рискованная.

Жестокая хула, расточаемая на каждомъ шагу Моцарту и Бетховену, Россини и Вагнеру, даетъ намъ, конечно, право оцѣнивать идеалъ этого строгаго судьи посредствомъ того, что онъ сдѣлалъ на практикѣ. Къ несчастью, мы были свидѣтелями весьма печальнаго результата; въ тысячный разъ мы убѣдились, что одно дѣло—«осуждать», а другое дѣло—«создавать».

Настоящій артистъ *всегда* критикъ, но изъ этого не слѣдуетъ, что всякій музыкальный хроникеръ можетъ стать настоящимъ артистомъ по одному желанію быть артистомъ.

«Шотландская» (!) опера, озаглавленная *Вильямъ Радклиффъ*, однимъ выборомъ сюжета указываетъ на полную неспособность ея автора овладѣть тѣмъ поприщемъ, на которое онъ вступилъ.

Настоящій мастеръ зубоскальства и насмѣшки, однимъ словомъ, нѣмецкій поэтъ Гейнрихъ Гейне насчитывалъ, между прочими грѣхами ранней молодости, что то вродѣ пародіи на всѣ мелодраматическіе ужасы (включая Шиллера, Шекспира, Байрона); это убійства,—цѣлая масса убійствъ, привидѣнія, ищущія и преслѣдующія другъ друга; кошемары любви и безумія; кабацкія оргіи съ демократическими тенденціями, и, сверхъ всего этого,—старая сумасшедшая, вродѣ Азучены въ Трубадурѣ.

Въ цѣломъ рядѣ этихъ сценъ, точно выхваченныхъ изъ Бедлама, вылилась, можетъ быть, только вспышка со стороны Гейне противъ театральныхъ нравовъ того времени; это, можетъ статься, случайная мысль безъ начала и конца.

Представьте-же себѣ господина, который рѣшается отнестись серьезно (!) къ этой пародіи, который видитъ въ ней основу для глубоко-психологической драмы; господина, который со всею добросовѣстностью принимается за выполненіе этой драмы (!!) и это въ ритмическихъ и гармоническихъ миніатюрахъ, во вкусѣ Берліоза и Шумана.

Не странное-ли это зрѣлище? не проявленіе-ли это больного мозга?

Результатъ вполнѣ соотвѣтствуетъ удачной мысли.

Галиматья текста въ соединеніи съ ужасной музыкой, даетъ, конечно, двойную галиматью—вотъ и все!

Поспѣшимъ, однако, прибавить, что въ отношеніи музыки и музыкальной фактуры, независимо отъ сцены,—мы имѣемъ дѣло съ знатокомъ музыки, который хотя и принадлежитъ къ разряду «безконечно малыхъ»—все таки стоитъ на сто пикъ *) выше кропателей, вродѣ г. Кашперева и нѣкоторыхъ другихъ.

Нужно быть справедливымъ! Въ отношеніи ритмически-гармоническихъ комбинацій этотъ любопытный, въ своемъ родѣ, трудъ, не лишенъ даже ори-

---

*) Турецкая мѣра въ 25 дюймовъ.

гинальности. Но эта оригинальность не та, которая составляетъ достоинство произведенія. Она бьетъ въ сторону и потому не достигаетъ цѣли.

Самая ничтожная изъ «бравурныхъ» арій Доницетти или Верди представляется колоссомъ драматической правды—въ собственномъ родѣ—рядомъ съ этой нескладной путаницей синкопъ и дисгармоній ничего не выражающихъ, потому что онѣ силятся выразить слишкомъ много.

Это вполнѣ неудавшійся опытъ, вызывающій непреодолимую скуку, поэтому неудивительно, что послѣ шестаго представленія послѣдовала полная агонія. Ничего другаго и не можетъ ожидать тотъ, кто презираетъ Моцарта, Россини, Мейербера и Вагнера, и кто признаетъ за идеалъ *драматической музыки* такіе несчастные недоноски, какъ Геновефа Шумана или Троянцы Берліоза. Искусство мститъ за себя тѣмъ, кто на него клевещетъ.

Мое мнѣніе (откровенное, какъ и всегда) не доставитъ, конечно, удовольствія автору оперы, о которой идетъ рѣчь, но онъ долженъ помнить извѣстную пословицу: «Воздайте Кесарево—Кесарю» и одно изъ правилъ римскаго права: «Suum cuique tribuito».

Пусть г. (Цезарь) Кюи считается съ этимъ изрѣченіемъ.

Въ репертуарѣ наступившаго сезона нѣтъ еще новыхъ произведеній, но Фаустъ Гуно, перенесенный на сцену Маріинскаго театра, предлагается публикѣ русской оперы въ видѣ новинки.

Въ своей статьѣ о Берліозѣ, говоря о Фаустѣ, какъ о музыкальномъ сюжетѣ, я затронулъ вопросъ объ оперѣ Гуно. По моему, это ничтожная музыка, довольно безсодержательная, пристегнутая въ великому имени, къ великой идеѣ.

Я хорошо помню слова Листа, когда въ эпоху первыхъ представленій этой оперы въ Парижѣ (десять лѣтъ тому назадъ), я спрашивалъ великаго артиста, что онъ думаетъ о произведеніи, которое только что начинало входить въ моду. «О, это очень красиво»!—былъ отвѣтъ Листа. Въ этой лаконической «похвалѣ» я предвидѣлъ смертный приговоръ этому произведенію. *Красивый Фаустъ*—все сказано этими двумя словами. Впрочемъ, можно смягчить приговоръ, если припомнить, что дѣйствующимъ лицомъ въ оперѣ является вовсе не докторъ Фаустъ съ своими честолюбивыми стремленіями, съ своимъ непокорнымъ, неукротимымъ умомъ. Для музыкальной канвы взятъ изъ Гёте только одинъ эпизодъ съ Маргаритой. Все остальное, не исключая адскаго вліянія спутника Фауста, служитъ только рамкой, сценической обстановкой для эпизода любви и раскаянія. На нѣкоторыхъ нѣмецкихъ сценахъ оперу Гуно называютъ не Фаустомъ, а Маргаритой, и поступаютъ прекрасно. Громадный успѣхъ этого произведенія, на всѣхъ европейскихъ сценахъ, доказываетъ, что выборъ сюжета очень удаченъ. Въ этомъ отношеніи, по крайней мѣрѣ, Гуно *бьетъ вѣрно.* Чтобы *писать сильно*, ему не хватаетъ многаго, и прежде всего—настоящей страсти. Злополучный Зибель, изобрѣтенный либреттистами и совершенно не кстати, названный именемъ, заимствованнымъ у

Гёте, не мало способствуетъ тому, чтобы придать всей оперѣ колоритъ фальшивой сантиментальности. Это уже не Гёте, а Поль де Кокъ, проповѣдующій гризеткамъ правила нравственности.

Но не смотря на это, нѣкоторыя мѣста оперы дѣйствительно прелестны, а въ цѣломъ—много привлекательнаго для большинства публики, которая поддается душевнымъ впечатлѣніямъ, не углубляясь въ ихъ анализъ. Исполненіе оперы русскими артистами вполнѣ удовлетворительно.

Г. Комиссаржевскій является въ роли Фауста умнымъ и пріятнымъ пѣвцомъ, хотя и съ небольшимъ голосомъ; какъ актеръ онъ нѣсколько слабъ.

Г. Кондратьевъ—суровый и серьезный Мефистофель. Этотъ оттѣнокъ даетъ ему на мой взглядъ, преимущество передъ г. Гассьэ и даже передъ г. Эверарди.

Я не вижу причины, по которой адскій спутникъ доктора Фауста, философъ подъ маской пріятнаго кавалера, долженъ извиваться, какъ какой нибудь Фигаро, или кривляться, какъ клоунъ въ циркѣ.

Г-жа Давыдова слишкомъ незначительная артистка для крупной роли Гретхенъ.

Наоборотъ, въ весьма незначительной роли Марты, г-жа Леонова является крупной артисткой.

Г-жа Лавровская, восхитительна, какъ пѣвица, въ роли Зибеля; но она несравненно ниже г-жи Нантье-Дидье, какъ сценической истолковательницы этого дѣйствующаго лица.

Оркестръ и хоры безъукоризненны.

Жаль, что персоналъ хора русской оперы ограниченъ самымъ жалкимъ minimum'омъ.

Въ слѣдующій разъ мнѣ придется говорить о русской пѣвицѣ, прибывшей изъ Москвы,—о г-жѣ Меньшиковой и о *Пророкѣ* Мейербера, репетиціи котораго начались теперь въ Маріинскомъ театрѣ.

III *).

Семирамида.—Упадокъ оперы-seria.—Сестры Маркизіо.—Одно музыкальное мнѣніе.—Трубадуръ.—Маріо.—Соперничество.—Двѣ серіи симфоническихъ концертовъ.—Безплатная музыкальная школа.—Ея новый директоръ.—Программы серьезныхъ концертовъ.—Затрудненія.—Различіе во вкусахъ.—Кому составлять программы?—Разборъ двухъ концертовъ Балакирева.—Замѣчанія по поводу программы, проектированной Русскимъ музыкальнымъ обществомъ.—Первый концертъ общества.—Г-жа Девирé Арто.

Возобновленіе оперы «Семирамиды» Россини на нашей итальянской сценѣ, составляетъ замѣчательное событіе по своимъ «отрицательнымъ» свойствамъ, по возбужденнымъ его мнѣніямъ объ искусствѣ и художественной

*) «Journal St.-Pétersbourg», 1869 г., № 253.

критикѣ въ умахъ, тѣхъ, которые, по рѣдкому у насъ исключенію, интересуются этой областью. Прошу извиненія у моихъ читателей, но право, я не могу не затронуть—даже въ фельетонѣ—такого важнаго вопроса, какъ музыкальная эстетика. Искусство священно для меня и всякія шутки въ этой области кажутся мнѣ профанаціей.

Великая реформа Глюка—непосредственное и сознательное стремленіе къ драматической правдѣ въ оперѣ—прошла почти безъ всякаго вліянія на итальянскихъ композиторовъ XVIII столѣтія. Аріи-солфеджіо, школы Гассе, оперы-концерты—не мѣнялись, и самъ великій Моцартъ въ своемъ *Идоменеѣ* и своей *Clemenza di Tito* (Милосердіе Тита) заплатилъ дань архи-фальшивому жанру оперы—seria съ «классическимъ сюжетомъ». Французскій псевдо-классицизмъ деспотически царилъ въ лирической трагедіи, къ которой тогда относились какъ къ отраженію, театръ Расина, Корнеля и Вольтера. Но это отраженіе служило только *предлогомъ* для введенія вокализъ, которыми пѣвцы такъ злоупотребляли.

Россини, какъ я уже говорилъ въ статьѣ объ этомъ композиторѣ (Journal de St.-Pétersbourg, № 18 и 19 настоящаго года), умышленно не предпринималъ никакого переворота въ своемъ искусствѣ. Онъ оставался всегда въ данныхъ рамкахъ, держался требуемыхъ, традиціонныхъ, неизмѣнныхъ условій. Онъ даже не избиралъ своихъ сюжетовъ. Импрессаріо заказывалъ ему его «либретто» (!). Такого обычая держались въ Италіи, гдѣ бываетъ иногда очень трудно провести границу между искусствомъ и ремесломъ.

Каждый артистъ есть прежде всего сынъ своей націи, своей эпохи, и какъ бы великъ ни былъ его талантъ, онъ не можетъ спасти направленія, обреченнаго на гибель великими законами исторической эволюціи въ искусствѣ.

Оживленная на мигъ россиньевскимъ роскошнымъ стилемъ, дышущимъ въ Танкредѣ свѣжестью и молодостью, опера—séria, съ своими напускными, риторическими, жеманными формами не избѣгла наступающей агоніи.

Либретто изъ другой трагедіи Вольтера, гораздо болѣе сухое по своему сюжету съ политической завязкой, пошлое въ цѣломъ и въ частностяхъ, на которое самъ Россини взиралъ съ замѣтнымъ отвращеніемъ (прочтите біографію композитора, написанную Azéuedo) нанесло смертельный ударъ итальянской лирической трагедіи, стараго режима.

Семирамида—послѣдняя опера-séria, послѣдній костюмированный концертъ—конечная гибель этого жанра. Нельзя скрыть безжизненности и блѣдности трупа подъ великолѣпіемъ «вокальнаго фіоритурнаго стиля», который, какъ и стиль «rococo», отжилъ свой вѣкъ. Послѣ фіаско *Семирамиды* въ Венеціи (1823), Россини переселился въ Парижъ и—измѣнилъ свой стиль, подготовляя путь великой исторической оперѣ, созданной Мейерберомъ. Усилія талантливыхъ исполнителей воскресить, оживить Семирамиду должны непремѣнно потерпѣть неудачу въ наше время. Это гальваническіе опыты, которые

въ самомъ лучшемъ случаѣ, могутъ вызвать нѣкоторое подобіе жизненнаго дыханія, но то, что умерло однажды, умерло вполнѣ—того нельзя воскресить.

Безъ сомнѣнія, Рашель была восхитительна, выше всякихъ похвалъ, въ Федрѣ, въ Камиллѣ, въ Герминѣ, въ Паулинѣ, въ Аталіи; но... рукоплеская Рашели, чистосердечно признавались въ скукѣ, вызываемой Корнелемъ и Россиномъ. Ни Гораціи, ни Федры, ни Андромахи, ни Поліевты не входятъ уже въ составъ французскихъ репертуаровъ нашего времени. Псевдо-классицизмъ похороненъ навсегда въ архивахъ драматическаго искусства.

Сестры Маркизіо — замѣчательныя артистки; но Рашелями въ оперѣ—sérіа—имъ не быть!

Онѣ прекрасныя пѣвицы; метода у нихъ превосходная; онѣ одарены большимъ драматическимъ чутьемъ. Но при всѣхъ этихъ рѣдкихъ и важныхъ качествахъ, имъ не достаетъ необходимыхъ условій для того, чтобы быть звѣздами первой величины. Я не говорю о молодости и красотѣ — достоинствахъ слишкомъ скоропреходящихъ и второстепенныхъ—но онѣ не обладаютъ прелестью тэмбра, блескомъ и свѣжестью голоса, безъукоризненной вѣрностью интонаціи. Нѣсколько менѣе усталые голоса и всегда вѣрная интонація при ихъ виртуозности, приближали бы ихъ къ совершенству; теперь же имъ недостаетъ блеска, шику—качествъ, необходимыхъ для первоклассныхъ примадонъ, сообразно вкусу нашего времени, вкусу нѣсколько избалованному, можетъ быть, такими феноменальными пѣвицами, какъ Патти.

Въ отношеніи сценической игры, Карлотта Маркизіо—сопрано—кажется мнѣ богаче одаренной, чѣмъ сестра ея Барбара—контральто. Впрочемъ, почти не возможно судить о драматической сторонѣ въ оперѣ, которая, какъ опера Семирамида, состоитъ вся изъ сольфеджей; можно только пожалѣть серьезныхъ артистокъ, которыя въ роляхъ царицъ Вавилона и Арзаса имѣютъ партнерами въ роли Ассара—г. Гассье или г. Багажіоло (!), не имѣющихъ ни малѣйшаго понятія о томъ, какія требованія ставитъ имъ ихъ роль. Къ тому же, у одного изъ этихъ господъ совсѣмъ нѣтъ голоса для этой партіи, которую такъ блистательно исполнялъ Тамбурини, и такъ блистательно могъ бы исполнять Эверарди,—а другой, одаренный прекраснымъ голосомъ, не знаетъ что съ нимъ дѣлать!

Между нашими поклонниками итальянской оперы, есть одинъ, который любитъ повторять, что онъ съ удовольствіемъ отдалъ бы всего Глинку со всѣми его послѣдователями въ придачу, за одну только фразу изъ оперы Семирамиды.

Слушая эту пошлую оперу, слѣдя за этимъ убійственно скучнымъ представленіемъ, я вспомнилъ эти любопытныя слова и старался отъискать фразу, которая могла бы составить противовѣсъ такимъ прекраснымъ партитурамъ, какъ «Жизнь за Царя» и «Русланъ».

Вотъ образецъ сбивчивости, господствующей среди музыкальныхъ мнѣ-

ній! Будетъ-ли услышанъ голосъ истинной критики изъ за борьбы между столь разнородными элементами!

Сестры Маркизіо были, по моему, гораздо болѣе у мѣста и гораздо болѣе замѣчательны въ Трубадурѣ, чѣмъ въ Семирамидѣ. Карлотта Маркизіо спѣла всю роль Леоноры съ большимъ оживленіемъ, съ рѣдкимъ жаромъ; она была прелестна отъ волненія въ дуэтѣ съ графомъ Луна (г. Стеллеръ). Барбара Маркизіо придала роли Азучены болѣе сдержанности, болѣе сосредоточенности, чѣмъ ея предшественницы, и роль выиграла отъ этого въ рельефности. Но недостатокъ болѣе блестящихъ качествъ еще разъ былъ причиной того, что наша публика не выражала восторга.

Это представленіе *Трубадура*, въ пятницу 31 октября (11 ноября), вообще, было не особенно удачно. Маріо долженъ былъ отказаться пѣть свою большую арію въ 3-мъ актѣ, вслѣдствіе чего сократили всю вторую картину! Что касается меня, то я всегда прощаю Маріо эти непріятные сюрпризы. Маріо представляетъ изъ себя развалины великаго пѣвца, у котораго осталось еще нѣсколько прекрасныхъ партій (о чемъ свидѣтельствуютъ нѣкоторыя строфы изъ *Miserere)*, и талантъ *музыкальнаго актера*, первостепенной силы. Но такъ или иначе, а первостепенная сила всегда остается «первостепенной силой»—*rara avis*—рѣдкостью. Радость Манрико при свиданіи съ Леонорой въ тюрьмѣ, и послѣ этой наивной, дѣтской радости, забывающей все на свѣтѣ, внезапный переходъ къ ревнивымъ подозрѣніямъ, къ горькимъ упрекамъ, къ тону, полнаго отчаянія, покинутаго любовника—вотъ истинная поэзія, истинная драма, заставляющая прощать всѣ недостатки голоса, и благодаря талантливой игрѣ Маріо нѣсколько геніальныхъ блестокъ пали и на Вердіевскую музыку.

Всей душой преданный процвѣтанію русской оперы, я однако никогда не жалуюсь на болѣе или менѣе блестящее положеніе итальянской оперы. Итальянскій лирическій театръ, не смотря даже на его отрицательныя стороны, даетъ все таки прекрасный *урокъ* нашей національной оперѣ, а соперничество и соревнованіе двухъ сценъ, двухъ различныхъ публикъ можетъ только благотворно дѣйствовать на развитіе искусства. Все дѣло въ томъ, чтобы воспользоваться этими уроками.

Слово соперничество, соревнованіе позволяетъ мнѣ «перейти» къ другому сюжету моей хроники.

Въ концѣ октября возобновляется сезонъ симфоническихъ концертовъ Русскаго Музыкальнаго Общества. Но въ этомъ году у этихъ концертовъ является соперничество въ лицѣ г-на Балакирева, дирижировавшаго оркестромъ въ концертахъ Общества два прошлые сезона, отставленнаго отъ должности весною нынѣшняго года; онъ организовалъ теперь серію въ пять симфоническихъ концертовъ, даваемыхъ *будто бы* «безплатной» музыкальной школою, основанною г. Ломакинымъ, лѣтъ восемь тому назадъ. Прямой цѣлью учредителя школы было обученіе *хоровому пѣнію* многочисленныхъ любите-

лей, не получившихъ музыкальнаго образованія. Теперь, когда школа попала въ руки г. Балакирева, она существуетъ, можно сказать, только по имени, такъ какъ теперешній директоръ ея, имѣющій пристрастіе почти исключительно къ симфоническому жанру, къ подражанію Шуману и Берліозу, совсѣмъ упускаетъ изъ виду главную цѣль школы и отводитъ хоровому пѣнію послѣднее мѣсто въ своей антерпризѣ.

Мы убѣдимся въ этомъ, принявшись за разборъ его концертныхъ программъ, ознакомленіе съ которыми становится обязательнымъ въ виду того, что во всемъ проектѣ концертовъ г. Балакирева, ясно до очевидности проглядываетъ желаніе *бороться* съ Русскимъ Музыкальнымъ Обществомъ. Это соперничество между двумя серіями концертовъ одного и того же пошиба могло быть весьма выгодно для нашей публики; для критика же это самый подходящій моментъ, чтобы распространиться по поводу программъ симфоническихъ концертовъ вообще, и чтобы, въ частности, сдѣлать оцѣнку выбора пьесъ и ихъ исполненія въ состоявшихся уже двухъ концертахъ г. Балакирева и въ первомъ концертѣ Общества.

Цѣль учрежденія большихъ симфоническихъ концертовъ, въ родѣ концертовъ Парижской Консерваторіи,—вполнѣ ясна: надо давать превосходную музыку въ превосходномъ исполненіи; такимъ образомъ развиваютъ вкусъ публики и способствуютъ прямо и косвенно процвѣтанію искусства. Исполненіе зависитъ отъ вокальныхъ и инструментальныхъ силъ, и отъ качествъ дирижера. Если оркестръ и хоры хорошо организованы, если способный дирижеръ найденъ и взялся за дѣло,—можно почти навѣрное разсчитывать на хорошее исполненіе, или, по крайней мѣрѣ, надѣяться на то, что въ будущемъ оно будетъ хорошо, превосходно, близко къ совершенству. Самое трудное въ этомъ дѣлѣ, это, по моему мнѣнію, выборъ программы.

На бѣломъ свѣтѣ вѣдь достаточно хорошей, превосходной музыки; все затрудненіе въ выборѣ, но въ томъ то и дѣло, что выборъ дѣйствительно затруднителенъ.

Въ сущности, всякая церковная музыка должна бы быть исполняема только въ церквахъ; всякая театральная музыка—въ театрахъ. Это было бы логично и отвѣчало бы самымъ строгимъ требованіямъ искусства.

Для концертовъ оставались бы только симфоніи, концертныя увертюры (Conzert-ouvertüren), число которыхъ весьма ограничено, концерты для солистовъ (о которыхъ я буду говорить нѣсколько позднѣе) и ораторіи. Между этими послѣдними не легко найти превосходную музыку. Прежнія (въ томъ числѣ весь Гендель и «Сотвореніе міра» Гайдна) очень состарѣлись, а новѣйшія—напримѣръ ораторіи Мендельсона, убійственно скучны. Въ общемъ, вся «концертная» музыка, въ настоящемъ значеніи этого слова, страдаетъ однимъ присущимъ ей недостаткомъ: она вся какъ будто нѣсколько фальшива.

Но иногда не слѣдуетъ доводить логику до конца; можно найти средства къ примиренію съ слишкомъ требовательнымъ ригоризмомъ.

«Passions-Musik» Себастіана Баха, хотя принадлежитъ къ церковной музыкѣ, можетъ быть исполняема въ концертахъ, даже въ цѣломъ видѣ.

Нѣкоторыя «мессы» сполна, или въ отрывкахъ, нѣкоторые мотеты (церковныя пѣсни), псалмы, молитвы—могутъ значиться на афишахъ серьезныхъ концертовъ. «Реквіемы», «Стабаты» входятъ въ этотъ же репертуаръ.

Стоитъ его только выбрать изъ безчисленныхъ церковныхъ твореній Палестрины, Габріели, и нѣкоторыхъ другихъ композиторовъ XVI и XVII вѣковъ, затѣмъ изъ произведеній Генделя, Себастьяна Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Керубини. Репертуаръ подобнаго выбора піесъ можетъ быть обширенъ и разнообразенъ.

На болѣе новой почвѣ симфонической музыки и музыки смѣшанной или драматической (отрывки изъ оперъ, антракты, увертюры и т. д.), затрудненіе въ выборѣ становится громаднымъ, вслѣдствіе разнообразія индивидуальныхъ принциповъ и вкусовъ тѣхъ, кто составляетъ программы, вслѣдствіе борьбы между симпатіями и антипатіями въ пользу того или другаго композитора, того или другаго направленія или стиля. Это цѣлое неисчерпаемое море!

Чтобы не выходить за предѣлы интересовъ сегодняшняго дня, за предѣлы самой новѣйшей музыки, я приведу только такіе примѣры, которые касаются меня близко. Но свой собственный вкусъ я ссылаюсь, какъ на *exempli gratia*, безъ всякихъ другихъ намѣреній.

Среди современной музыки, явившейся послѣ Бетховена и Вебера, я достаточно люблю Мендельсона, обожаю Шопена, ненавижу Шумана и его подражателей, не очень долюбливаю Берліоза, очень люблю Листа (но съ ограниченіями), преклоняюсь передъ Вагнеромъ, въ особенности передъ его послѣдними произведеніями, которыя я ставлю выше всего, существующаго въ дѣлѣ музыкальной драмы, и въ тоже время нахожу въ нихъ «nec plus ultra» того, что составляетъ симфоническій стиль, подготовленный Бетховеномъ.

Въ области русской музыки я преклоняюсь передъ геніемъ нашего Глинки, творца національной оперы, но не вижу ничего, кромѣ блѣдной посредственности въ Даргомыжскомъ, и нахожу только слабые проблески таланта въ попыткахъ моихъ молодыхъ соотечественниковъ.

Сравните это «profession de foi» съ другимъ, которое составляетъ катехизисъ партіи Балакирева.

Не говоря о классикахъ, которыхъ осмѣиваютъ, тамъ презираютъ Мендельсона и Шопена, пренебрегаютъ Россини и Мейерберомъ, обожаютъ Шумана, Берліоза и Листа, даже въ самыхъ слабыхъ ихъ произведеніяхъ, съ отвращеніемъ относятся ко всѣмъ произведеніямъ Вагнера (исключая одного—увертюры къ Фаусту), издѣваются надъ его послѣдними шедеврами.

Тамъ преклоняются передъ Даргомыжскимъ наравнѣ съ Глинкою (!) и видятъ всю будущность русскаго искусства въ симфоническихъ картинахъ и романсахъ гг. Римскихъ-Корсаковыхъ, Балакиревыхъ и всего ихъ сообщества.

Въ концѣ концовъ, конечно, не мнѣ рѣшать кто правъ, кто виноватъ, и въ какой степени. Я хотѣлъ только наглядно показать сколько непримиримаго въ принципахъ и вкусахъ, руководящихъ нами. Программа, составленная во вкусѣ г. Балакирева не будетъ соотвѣтствовать моимъ идеаламъ и—обратно. Прибавьте къ этому, что, сообразно съ моими принципами поклоненія мысли, идеи въ музыкѣ—я отводилъ бы въ программахъ серьезныхъ концертовъ весьма небольшое мѣсто виртуозамъ вокальнаго и инструментальнаго искусства. Я хорошо знаю, что концерты являются для нихъ главной ареной, и еще лучше знаю, что безъ сильно развитой виртуозности—немыслима никакая музыка. Но я не выношу, когда публичный концертъ имѣетъ видъ ученическаго *экзамена;* я не могу привыкнуть считать музыкой все, что пишется съ прямой цѣлью дать возможность блистать виртуозамъ. Концертъ для фортепіано или для скрипки, будь онъ написано самимъ Бетховеномъ, есть все таки на мой взглядъ, болѣе или менѣе «безсмыслица». Концертъ созданный несовершеннымъ композиторомъ (какимъ былъ, напримѣръ, Шуманъ), составляетъ ужасную пытку для исполнителя и еще большую для слушателей. Конечно многіе будутъ противъ того, что я говорю здѣсь, но... надо имѣть смѣлость отстаивать свои воззрѣнія, когда обращаешься къ публикѣ; въ особенности-же надо стараться опровергать укоренившіеся предразсудки, вредные для развитія истиннаго искусства. По моему, составленіе концертныхъ программъ, преслѣдующихъ серьезную цѣль, можетъ быть поручено только *комитету экспертовъ.*

Приступимъ же, наконецъ, къ разбору концертовъ, главнымъ образомъ, съ точки зрѣнія ихъ программъ и достоинства исполняемыхъ піесъ; но будемъ кратки.

Въ первомъ концертѣ г. Балакирева (26 октября) было сперва предположено дать два отрывка изъ музыки Шумана на тему Фауста—Гёте: 1) увертюру; 2) сцену Гретхенъ въ церкви. Увертюра Шумана, производящая, должно быть, слишкомъ скверное впечатлѣніе, даже на одностороннихъ «Шуманистовъ», была замѣнена знаменитой увертюрой Фауста—Рихарда Вагнера; великолѣпное произведеніе, которое даже въ исполненіе г. Балакирева, не умѣющаго понять его во всей его глубинѣ, производитъ громадное впечатлѣніе.

Это, какъ я только что замѣтилъ, есть единственное произведеніе Вагнера, которое пользуется благосклонностью ярыхъ хулителей его.

Какой контрастъ составляетъ послѣ этой увертюры—шедевра—блѣдное, пошлое произведеніе Шумана на одинъ изъ самыхъ прелестныхъ музыкальныхъ сюжетовъ у Гёте! Оставалось только пожалѣть г-жу Платонову (Маргарита), г. Кондратьева (духъ зла) и бѣдный хоръ безплатной школы, осужденныхъ промычать это копотливое сочиненіе, лишенное малѣйшаго намёка на талантъ. Ту же самую сцену разработалъ Гуно въ своей операх; но какая разница! Въ сравненіи съ Гуно, полнѣйшая неспособность Шумана къ музы-

127*

кальной драмѣ еще больше бросается въ глаза. Плохая услуга, оказанная г. Балакиревымъ своему идолу!

Въ № 3 программы выборъ былъ не болѣе удаченъ. Это была фантазія Листа для фортепіано и оркестра на тему *«Развалины Аѳинъ»* Бетховена (турецкій маршъ и хоръ дервишей). Что за странная мысль построить свою фантазію на фантазіи Бетховена, развивать, варьировать темы, которыя нашли уже свое полное выраженіе, свое настоящее мѣсто въ шедеврѣ мастера изъ мастеровъ!! Листъ владѣетъ оркестровкой вполнѣ артистически, геніально; комбинаціи фортепіано съ самыми разнообразными звуками оркестра, не лишены, конечно, интереса, но это бездѣлица, игрушка, не достойная великаго таланта.

Послѣ этой неудачной фантазіи, и послѣ другой еще инструментальной пьесы, хоръ безплатной школы очень хорошо пропѣлъ два маленькихъ извѣстныхъ отрывка изъ Оберона — Вебера: хоръ эльфовъ (Elfenchor) и турецкій хоръ. Этимъ выразилось единственное серьезное участіе школы пѣнія въ концертѣ. Въ сущности, весьма не много!

Концертъ кончился симфоніей въ ut-mineur Бетховена. Когда г. Балакиревъ дирижируетъ симфонію Бетховена, я испытываю всегда тяжелое впечатлѣніе. Передо мною выступаетъ неспособность русскаго необразованнаго музыканта вникнуть въ идеи великаго нѣмецкаго композитора, и что еще хуже—я усматриваю въ этомъ недостатокъ уваженія къ исполину симфоніи со стороны моего соотечественника.

Капитальной пьесой концерта, въ глазахъ клики, былъ № 4 программы, сочиненіе самого г. Балакирева.

Представьте себѣ попурри изъ трехъ русскихъ пѣсенъ, довольно красивыхъ, но ни въ какомъ случаѣ не грандіозныхъ и не выразительныхъ, попурри, имѣющее претензію подражать Глинкѣ въ его «Камаринской» и въ его второй испанской фантазіи, попурри, красиво оркестрованное, если исключить употребленіе *весьма некстати* «экзотическихъ» инструментовъ, какъ арфа и тамтамъ (!). Представьте, наконецъ, какое заглавіе изобрѣлъ авторъ для этой смѣси? Вы ни за что не отгадаете. Ни болѣе, ни менѣе, какъ «Тысяча лѣтъ», заглавіе довольно загадочное, но которое намекаетъ очевидно на тысячелѣтіе историческаго существованія Россіи, какъ государства (862—1862)!

Тотъ, кто способенъ на подобныя пошлости и обладаетъ подобной дерзостью, никогда не попадетъ въ разрядъ музыкантовъ-творцовъ. Между артистомъ-мыслителемъ и недоучившимся ремесленникомъ лежитъ цѣлая пропасть.

Второй концертъ г. Балакирева (2 ноября) былъ гораздо ниже перваго, какъ въ отношеніи интереса программы, такъ даже въ отношеніи исполненія.

Второй концертъ начался увертюрой къ *«Ифигеніи въ Авлидѣ»*, безсмертнаго Глюка, вмѣстѣ съ coda, прибавленной Вагнеромъ для исполненія въ концертахъ (такъ какъ въ оригиналѣ увертюра непосредственно примыкала

къ первой сценѣ оперы). Этотъ первый номеръ программы былъ почти единственный интересный. Остальную часть концерта составили: 2) концертъ для віолончели (!) Шумана—(даже громадная виртуозность г. Давыдова не могла спасти эту жалкую белиберду), 3) симфоническая картина—Иванъ Грозный, А. Рубинштейна (превосходнаго піаниста, одержимаго маніей считать себя композиторомъ), 4) хорошенькій, коротенькій романсъ Шумана, очень хорошо спѣтый г-жей Хвостовой; два другихъ романса, спѣтыхъ тою же пѣвицей: одинъ Даргомыжскаго—ничтожный; другой Корсакова—непонятный; 5) отрывки изъ мелолога *Делiо* Берліоза: а) Эолова арфа, піеса для оркестра, безъ начала и конца, б) фантазія на *Бурю* Шекспира, для оркестра и хоровъ, которые поютъ только восклицанія: «Миранда! Миранда!—Калибанъ! Калибанъ»! За исключеніемъ нѣсколькихъ оркестровыхъ подробностей—это смѣшная піеса, не производящая никакого эффекта.

Концертъ кончился знаменитой увертюрой «Сонъ въ лѣтнюю ночь» Мендельсона, довольно плохо исполненной.

Не смотря на всѣ рекламы клики, концерты г. Балакирева мало посѣщаются и, какъ вы видите, не заслуживаютъ бо̀льшаго. Безплатная школа учреждена не для того, чтобы пѣть невозможныя сочиненія такихъ композиторовъ, какъ Шуманъ и Берліозъ.

Въ виду концертовъ г. Балакирева, въ которыхъ явно отдается предпочтеніе весьма двусмысленному выбору программы, концерты Русскаго Музыкальнаго Общества въ наступающемъ сезонѣ должны бы быть весьма тщательно обдуманы въ этомъ отношеніи.

Къ сожалѣнію, проектъ этихъ программъ, только что опубликованный (имена композиторовъ и названіе ихъ пьесъ, безъ обозначенія подробнаго содержанія каждаго концерта), хотя допускаетъ широкое участіе, такъ называемой классической музыки, не можетъ, однако, избѣжать замѣчаній со стороны критики, сколько нибудь серьезной. Между великими классиками недостаетъ, напримѣръ, имени первой величины—имени Іогана Себастіана Баха, тогда какъ сыну его, Христофору Баху, сравнительно весьма посредственному композитору, отвели мѣсто въ этой программѣ. Хотятъ играть «Reformations-symphonie» Мендельсона, пьесу, написанную на извѣстный случай, очень слабую, не предназначавшуюся авторомъ для обнародованія, и не предполагаютъ исполнить прелестную симфонію въ la-majeur (называемую итальянскою), которую приходится слышать очень рѣдко; не думаютъ также исполнить одно изъ лучшихъ произведеній великаго мастера: «Die erste Wallpurgisnacht» (баллада Гёте передѣланная въ драму). Исключая Шумана, лучшія произведенія котораго помѣщены въ программѣ, всѣ герои новѣйшей музыки, довольно слабо представлены.

Изъ произведеній Берліоза помѣщенъ только отрывокъ изъ одной его оперы (шествіе на казнь). Почему не дать отрывокъ изъ «Троянцевъ» (описательная симфонія) или часть (напримѣръ—Lacrymosa) его «Реквіема», ко-

торый мы слышали въ С.-Петербургѣ только *одинъ разъ*, тридцать лѣтъ тому назадъ. Изъ произведеній Листа предполагаютъ играть только «Festklänge», которые уже играли; тогда какъ наша публика совсѣмъ еще не знаетъ, изъ симфоническихъ произведеній Листа, ни «Что слышно на горахъ», ни симфоніи на сюжетъ Данте, ни симфоніи на сюжетъ *Фауста*—Гёте!—Изъ произведеній Вагнера хотятъ играть одну только, очень извѣстную, прелюдію къ Лоэнгрину, тогда какъ очередь должна бы быть за «Ritt der Wallküren» и за увертюрой къ «*Мейстерзингерамъ*», которую провалилъ въ прошломъ году г. Балакиревъ. И такъ далѣе, безъ конца. Будемъ утѣшаться мыслью, что изданная программа не есть окончательно установленная программа, и можетъ, слѣдовательно, измѣниться къ лучшему. Это было бы желательно.

Первый концертъ Общества состоялся въ субботу 1-го (13-го) ноября и привлекъ блестящее стеченіе публики. Громадная зала Дворянскаго Собранія была переполнена. Въ программѣ были хорошія вещи, но большинство публики было привлечено, главнымъ образомъ, пѣвицей Дезирэ Арто—знаменитостью, съ которой Петербургъ не имѣлъ до сихъ поръ случая познакомиться. Г-жа Арто, выдающаяся виртуозка, спѣла въ продолженіи вечера три пьесы, изъ которыхъ, по моему, только первая заслуживала всевозможныя похвалы. Это была арія Альсины Генделя (verdi prati), восхитительно исполненая. Въ знаменитыхъ варіаціяхъ Роде я желалъ бы побольше простоты и наивности въ экспозиціи *темы*. Излишнія прикрасы, видоизмѣненія основной фразы нужно уже предоставить варіаціямъ—хотя!—я достаточно старъ, чтобы помнить, какъ пѣла эти варіаціи г-жа Зонтагъ; это было безподобно, необыкновенно прекрасно!—Послѣдняя пьеса—мазурка Шопена, аранжированная (или скорѣе изъуродованная) для пѣнія г-жей Віардо ложилась пятномъ на программу серьезнаго музыкальнаго вечера. Такого рода пѣніе слишкомъ напоминаетъ романсы Терезы и благопристойной пѣвицѣ слѣдовало бы воздерживаться отъ такихъ не эстетическихъ прихотей. Объ оркестровыхъ пьесахъ, прекрасно дирижированныхъ г. Направникомъ, о хорахъ безъ аккомпанимента, великолѣпно дирижированныхъ г. Черни, и объ общемъ впечатлѣніи, произведенномъ этимъ вечеромъ, я буду говорить въ отчетѣ по случаю втораго концерта Общества.

IV *).

Полезный совѣтъ.—Двойная карьера.—Ея результаты.—Покинуть свое знамя.—Оправданія.—Изрѣченіе Вольтера.—Невозможность соперничества.—Два похвальныхъ намѣренія; фетишизмъ и кумовство, уничтожающіе ихъ хорошую сторону.—Случайно благопріятные результаты.—Ораторія Листа.—Симфоническая картина Римскаго-Корсакова. — Содержаніе остальной части музыкальнаго утра.—Непривлекательный концертъ.—Еще разъ программы Русскаго Музыкальнаго Общества.—Идеальныя требованія.—Соединеніе задачъ и трудности ихъ выполненія.—Классическая музыка во что бы то ни стало.—Концертъ 1820 года.—Музыкальная новость.—Утѣшительная перспектива.

Одинъ изъ моихъ «друзей» изъ среды русской прессы (у меня ихъ такъ много) далъ мнѣ однажды прекрасный совѣтъ—не на шутку покинуть *неблагодарное* ремесло музыкальнаго критика, для котораго, по мнѣнію совѣтчика, у меня нѣтъ ни малѣйшей способности.

Въ настоящую минуту, я готовъ отдать своему благосклонному «другу» полную справедливость.

Въ самомъ дѣлѣ, какое ремесло можетъ быть болѣе «неблагодарно», чѣмъ то, въ области котораго послѣ двадцатилѣтнихъ неустанныхъ трудовъ, удается только заслужить подобный совѣтъ?

Приступая къ хроникѣ нынѣшняго сезона, я коснулся уже шаткаго положенія критика, рѣшающагося соединить это ремесло съ ремесломъ сценическаго композитора. На этомъ «двойномъ» поприщѣ, до нельзя рискованномъ и опасномъ, безпрестанно встрѣчаются подводные камни. Единственно вѣрный результатъ—это легіонъ враговъ со всѣхъ сторонъ. Всѣ остальные результаты весьма загадочны, только вредишь самому себѣ на каждомъ шагу. Веберъ, Шуманъ, Берліозъ, Листъ и Вагнеръ могли бы по собственному опыту разсказать намъ кое-что объ этомъ.

Было бы, конечно, благоразумнѣе, «практичнѣе» подражать разсудительности такихъ композиторовъ, какъ Мендельсонъ и Мейерберъ, которые въ качествѣ осмотрительныхъ людей, дали себѣ слово никогда не вмѣшиваться въ сумятицу, господствующую въ прессѣ.

Но что дѣлать! Вступивши въ строй, стоя у бреши, нельзя покидать своего знамени.

Сознавая даже недостаточность своихъ силъ, нужно бороться, бороться до конца!

Недостаточность силъ—это неспособность къ критикѣ, замѣченная во мнѣ однимъ изъ моихъ противниковъ.

Охотно соглашаюсь съ этимъ приговоромъ, такъ какъ опытъ доказалъ, что до сихъ поръ мнѣ не удается говорить такъ, чтобы меня *понимали*,

*) «Journal St.-Pétersbourg», 1869 г., № 279.

чтобы постоянно, усердно не обвиняли меня за идеи, которыхъ у меня никогда не было, за сужденія, которыхъ я никогда не высказывалъ!

Ясно, слѣдовательно, что я не умѣю *ясно* выражаться, не умѣю ясно излагать свою мысль!.. Боже мой, зачѣмъ же, въ такомъ случаѣ, писать!

Но, повторю еще разъ, я не хочу быть отступникомъ. Мое знамя священно для меня, и я не оставлю своего, *вѣчно воинствующаго* пера.

Прошу покорно извиненія у своихъ читателей за эти отступленія «личнаго свойства», но я долженъ былъ оправдаться, и это вступленіе было необходимо.

Говоря въ своей послѣдней хроникѣ (№ 253) о «концертѣ» для віолончели Шумана, исполненномъ г. Давыдовымъ съ обычнымъ мастерствомъ на второмъ музыкальномъ утрѣ г. Балакирева, я сказалъ: «Даже громадная виртуозность г. Давыдова *не могла спасти* эту жалкую белиберду».

Очевидно, что я говорилъ только о достоинствѣ композиціи (достоинствѣ, на мой взглядъ, вполнѣ ничтожномъ), и что я отдалъ дань удивленія виртуозу, заслуживающему самыя горячія похвалы, каждый разъ, когда онъ играетъ.

И однако, съумѣли усмотрѣть въ моей фразѣ то, чего въ ней вовсе нѣтъ, то есть, что я говорилъ такъ, какъ будто г. Давыдовъ *не имѣлъ никакого успѣха въ этой пьесѣ*, тогда какъ ему горячо аплодировали и т. д. Но я не говорилъ ни слова объ успѣхѣ или неуспѣхѣ передъ публикой и, въ этотъ разъ, мнѣ до этого не было ни какого дѣла. Это значитъ повернуть бѣлое на черное, но все таки я обвиняю себя самого!—я долженъ былъ бы прибавить: «на мой взглядъ не могъ спасти»... Впрочемъ, когда хотятъ чернить кого нибудь, всегда найдутъ къ чему придраться въ его поступкахъ и словахъ.

Въ тѣхъ немногихъ замѣчаніяхъ, которыя я сдѣлалъ по поводу проектированной программы концертовъ Русскаго Музыкальнаго Общества съумѣли усмотрѣть рекламу (!) въ пользу Вагнера, котораго я будто бы желаю втиснуть во всѣ концерты. Замѣтьте, что изданный проектъ содержалъ уже прелюдію къ Лоэнгрину; я предложилъ только замѣнить ее чѣмъ нибудь менѣе извѣстнымъ—напримѣръ: «*Воздушный полетъ Валкирій*»; я напомнилъ также, что великолѣпная увертюра Мейстерзингеровъ (Die Meistersinger von Nürnberg) была погублена въ прошломъ году г. Балакиревымъ, и что было бы не дурно исполнить ее подъ прекраснымъ управленіемъ г. Направника. Вотъ и все! Двѣ пьесы на десять концертовъ! Гдѣ-же «реклама»? гдѣ видно желаніе втиснуть повсюду произведенія Вагнера?—Я самъ, первый не перестаю превозглашать, что музыка Вагнера не годится для *концертовъ*, что ея мѣсто въ *театрѣ*. Но такъ какъ пройдетъ много времени, раньше чѣмъ публикѣ нашей столицы удастся услышать *Валкирій* или *Мейстерзингеровъ* на сценѣ, то было бы полезно украсить программу серьезныхъ и назидательныхъ кон-

цертовъ отрывками изъ произведеній, въ которыхъ резюмируется весь прогрессъ новѣйшаго искусства.

Читая подобнаго рода обвиненія, сыплющіяся на меня въ печати, я испытываю иногда желаніе воскликнуть вмѣстѣ съ Вольтеромъ: клевещите, клевещите; что нибудь да останется еще! Клевета точно уголь чернитъ то, что не можетъ сжечь.

Главная причина такого ожесточенія противъ меня со стороны большинства тѣхъ, которые играютъ роль, или хотятъ ее играть въ нашемъ музыкальномъ мірѣ или въ области нашей музыкальной критики, состоитъ въ томъ, что я держусь совсѣмъ отдѣльно, что я иду своей дорогой, не принадлежа ни къ какой партіи, ни къ какому кружку, ни къ какой awкликѣ. *Inde irae.* Находятъ, что я крайне *несправедливъ* въ отношеніи г. Балакирева, и мотивируютъ эту *несправедливость* — соперничествомъ, *завистью по ремеслу* (!).

Но прибѣгаю къ своимъ читателямъ, какъ къ своимъ судьямъ—можно-ли допустить соперничество между композиторомъ, не состоящимъ дирижеромъ (и не претендующимъ на эту должность) и дирижеромъ — не композиторомъ (не имѣющимъ никакихъ шансовъ сдѣлаться композиторомъ)?

Конечно, нѣкоторые считаютъ г. Балакирева уже теперь въ числѣ *русскихъ композиторовъ* (не за его-ли «попурри», или за собраніе 40 національныхъ пѣсенъ?) Но спорить съ кликой—невозможно. Ей надо возражать достовѣрными фактами. Въ массѣ русской публики всегда найдется достаточное число лицъ, способныхъ понять громадную разницу между архитекторомъ и хорошимъ каменьщикомъ.

Изъ слѣдующей оцѣнки вы увидите, что я не склоняюсь ни въ ту, ни въ другую сторону; я нахожу многіе достоинства у концертовъ г. Балакирева, и порицаю многое въ концертахъ Русскаго Музыкальнаго Общества.

Какъ организаторъ концертовъ, г. Балакиревъ преслѣдуетъ два намѣренія, заслуживающихъ большую похвалу (если не брать въ разсчетъ крайностей и злоупотребленій):

1-е намѣреніе состоитъ въ томъ, чтобы знакомить русскую публику съ новыми, или мало извѣстными у насъ произведеніями, принадлежащими перу нѣкоторыхъ европейскихъ знаменитостей, которыя пользуются симпатіями г. Балакирева и его партіи, и которымъ они отдаютъ предпочтеніе (Берліозъ, Шуманъ, Листъ, Литольфъ).

2-е намѣреніе состоитъ въ томъ, чтобы знакомить нашу публику съ новѣйшими и самыми послѣдними музыкальными произведеніями нашихъ соотечественниковъ. Намѣренія, какъ вы видите, весьма похвальныя и почтенныя, еслибы онѣ не страдали однимъ важнымъ недостаткомъ: *партійнымъ* духомъ.

Посредствомъ разбора двухъ первыхъ утреннихъ концертовъ г. Балакирева, я доказалъ куда заводитъ слѣпое поклоненіе Берліозу, Шуману и Листу. Публику обрекаютъ выслушивать такую галиматью, какъ монодрама

«Леліо» Берліоза, какъ отвратительная музыка Шумана къ «Фаусту» Гёте (бѣдный Фаустъ!), или созерцать безсиліе фантазіи Листа въ борьбѣ съ фантазіей Бетховена!

Не надо забывать также, что подобный фетишизмъ имѣетъ полное право быть нелогичнымъ до послѣдней степени. Партія Балакирева гнушается артистомъ-творцомъ, включающимъ въ себѣ и Берліоза, и Шумана, и Листа, въ сто кратъ превышая ихъ всѣхъ по силѣ; она подвергаетъ его полному остракизму, дѣлая исключеніе только для одного произведенія—для увертюры къ Фаусту.

Что касается «патріотическаго» намѣренія, то партія выполняетъ его въ предѣлахъ тѣснаго кружка личной пріязни.

Чѣмъ бы вы ни были, какимъ бы неопровержимымъ образомъ вы не доказали свои знанія и свой талантъ, «*святая святыхъ русской музыки*»— какъ понимаютъ ее эти господа, и при ихъ монополіи — остается навсегда закрытой для васъ, если вы не другъ г. Балакирева или не другъ его друзей.

Вы скажете, что подобная ограниченная исключительность очень похожа на кумовство весьма низкаго сорта и, къ сожалѣнію, я не въ состояніи утверждать противнаго.

Иногда, однако, какъ въ лотерейномъ счастьи, хорошія стороны намѣреній могутъ преобладать и случайно привести къ результатамъ въ высшей степени замѣчательнымъ.

Это случилось съ 3-мъ музыкальнымъ утромъ г. Балакирева, 16 (28) ноября.

Исполняли въ первый разъ въ Петербургѣ отрывки изъ ораторіи Листа—*Святая Елисавета*, и во второй разъ симфоническую картину Римскаго-Корсакова.

Не смотря на то, что можно было бы сказать очень многое о недостаткахъ и сумасбродствахъ творчества Листа, нужно все таки признать, что Листъ на ряду съ Вагнеромъ занимаетъ самое видное мѣсто между современными композиторами. Онъ, какъ извѣстно, крайній «прогресистъ» и каждое новое произведеніе его дѣйствительно свидѣтельствуетъ о громадныхъ успѣхахъ, которые онъ дѣлаетъ, какъ въ отношеніи интеллектуальнаго, такъ и техническаго развитія своего искусства. Послѣднее время онъ работалъ главнымъ образомъ въ области, мало затрогиваемой въ наши дни—въ области духовной музыки. Внося туда богатые результаты ученыхъ изслѣдованій о спеціальномъ колоритѣ (въ самомъ широкомъ смыслѣ этого слова) и пріобрѣтенія новѣйшей оркестровки, Листъ съумѣлъ оживить эту, почти покинутую область и сдѣлать ее интересной наравнѣ съ симфоніей, имѣющей непосредственную програму, и съ драматической музыкой. Также, какъ и опера, духовная музыка—съ этой новой точки зрѣнія—допускаетъ, и даже требуетъ, соединенія всѣхъ жанровъ музыки, всѣхъ стилей (подчиненныхъ, конечно, основной мысли); она представляетъ идеалъ неисчерпаемаго богатства.

Я настаиваю на словѣ «идеалъ», такъ какъ музыку Листа нужно оцѣнивать прежде всего со стороны поэтической мысли, со стороны прекрасныхъ *намѣреній*. Что касается осуществленія идеала, то я позволю себѣ замѣтить, что оно иногда неудовлетворительно, несовершенно. Въ моей статьѣ о Берліозѣ, я уже нѣсколько характеризовалъ талантъ Листа, какъ композитора. Логика, энергія мысли, которыхъ недоставало Берліозу, составляютъ главную силу Листа. Но у него общій съ Берліозомъ недостатокъ музыкальнаго вдохновенія, въ тѣсномъ смыслѣ этого слова. Обладая обширнѣйшимъ умомъ, онъ старается пополнить недостатокъ творческой силы разсужденіемъ, изслѣдованіемъ; но въ нѣкоторыхъ случаяхъ—и не рѣдко—всѣ надежды на сценическую обстановку, на поэтическую мысль, всѣ чудеса блестящей оркестровки, не могутъ замаскировать безплодность музыкальной концепціи. Не смотря на всю обоятельность, на всю прелесть музыки Листа, она является слишкомъ часто головной работой, а не органическимъ творчествомъ, какъ напримѣръ, у Бетховена или у Вагнера.

Отрывки изъ ораторіи *Елисаветы*, не смотря на всѣ ихъ значительныя достоинства, произвели на меня подобное впечатлѣніе. Нельзя не одобрить намѣреніе основать большую часть своего произведенія на мелодіяхъ, данныхъ сюжетомъ (на обрядовомъ «canto-fermo», заимствованномъ у гимновъ католической церкви и на средне-вѣковыхъ пѣснопѣніяхъ). Спеціальный, историческій колоритъ, понятый и осуществленный подобнымъ образомъ, составляетъ одно изъ величайшихъ пріобрѣтеній новѣйшаго искусства. Но развитіе гимна «Quasi stella matutina» въ оркестровой интродукціи страдаетъ слишкомъ аффектированной, утомительной монотонностью. Даже пѣніе самой Елисаветы не обладаетъ достаточной вокальной прелестью; въ пѣсняхъ ангеловъ не достаетъ увлекательности «coule de source» оригинальнаго мелодическаго вдохновенія. Впрочемъ, воздерживаюсь отъ окончательнаго сужденія о сложномъ произведеніи, выслушавъ въ первый разъ только нѣсколько «отрывковъ». Самый лучшій изъ этихъ отрывковъ, это хоръ крестоносцевъ, весьма эффектный, написанный нѣсколько во французскомъ вкусѣ.

Во всякомъ случаѣ, мы должны быть благодарны г. Балакиреву за то, что онъ включилъ въ свою программу хоть нѣкоторые отдѣлы произведенія, настолько же новаго, сколько и интереснаго.

Собственно говоря, ораторія должна бы быть исполнена цѣликомъ; иначе не достигается цѣль произведенія. Но лучше «что нибудь», чѣмъ ничего.

Благодаря второй пьесѣ этого замѣчательнаго музыкальнаго утра, организаторъ его пріобрѣлъ, по моему мнѣнію, всѣ права на еще большую благодарность съ нашей стороны.

Въ числѣ сателлитовъ г. Балакирева, есть молодой русскій композиторъ, г. Римскій-Корсаковъ — сателлитъ, уже теперь затмѣвающій свою планету.

Г. Римскій-Корсаковъ, одинъ изъ всей партіи, одаренъ громаднымъ талантомъ, установившимся, замѣчательнымъ, глубоко симпатичнымъ. Среди своего злосчастнаго антуража онъ блеститъ, какъ алмазъ среди булыжника. Одинъ выборъ сюжета указываетъ уже на рѣдкое богатство воображенія.

Между нашими старинными народными былинами, есть одна, очень поэтичная о богатомъ Новгородскомъ купцѣ—Садко, въ то же время знаменитымъ своей виртуозной игрой на «гусляхъ».

Въ одно изъ его путешествій, корабль его, во время мертваго штиля, остановился среди моря (или точнѣе, среди озера Ильменя). Чтобы продолжать плаванье, надо умиротворить морскаго царя, бросивъ ему въ видѣ добычи одного изъ мореплавателей. Жребій палъ на Садко; онъ выброшенъ въ море съ своими «гуслями» и покинутъ товарищами, которые немедленно могутъ продолжать свое путешествіе. Садко остается одно мгновеніе на волнахъ, но вдругъ его увлекаетъ въ глубину морской царь, появляющійся самолично. Тамъ, въ подводномъ царствѣ, торжество и веселье въ полномъ разгарѣ; празднуется свадьба дочери царя морей. Старый царь приглашаетъ Садко играть на своемъ инструментѣ: виртуозъ начинаетъ, и вотъ безпорядочная пляска увлекаетъ все водяное царство—царя, царевну, ея жениха, гостей, рыбъ, китовъ, всевозможныхъ морскихъ чудовищъ и самыя волны; все пляшетъ подъ вліяніемъ неотразимаго могущества звуковъ, модулируемыхъ, ритмованныхъ рукою Садко. Круговая пляска развивается «crescendo» и становится неистовой; вдругъ, струны «гуслей» рвутся—мгновенно шумъ смолкаетъ, какъ по волшебству.

Самая былина не кончается здѣсь (она очень длинна), но этотъ эпизодъ восхитителенъ и какъ нельзя болѣе *удаченъ* въ качествѣ сюжета для симфонической картины *).

Случай создать «живописное» музыкальное твореніе представился и авторъ чудно воспользовался имъ.

Я не думаю, чтобы Берліозъ, при всемъ своемъ исключительномъ талантѣ къ «фантастическому», могъ создать что-нибудь болѣе прелестное въ смыслѣ оркестроваго эффекта.

Не смотря на то, что оркестръ г. Римско-Корсакова слѣдовалъ за музыкой Листа (настоящаго мастера во всѣхъ пріемахъ инструментовки), онъ вызвалъ во мнѣ наплывъ свѣжести, новизны, неизвѣданнаго, невыразимаго наслажденія.

Я не нахожу предѣловъ своимъ похваламъ, когда вижу артиста-творца,

*) Когда я слышалъ произведеніе г. Римскаго-Корсакова въ первый разъ (въ 1867 г.), оно было озаглавлено: «Музыкальная былина»—что было не совсѣмъ вѣрно, такъ какъ *часть* не составляетъ еще *цѣлаго*. Послѣ моего замѣчанія по этому поводу (Музыка и театръ, № 15), авторъ написалъ въ своей программѣ: «Эпизодъ изъ былины «Садко», музыкальная картина для оркестра». Это заглавіе безукоризненно, какъ и самое произведеніе.

которому я вполнѣ симпатизирую. Извините меня! вѣдь это счастье выпадаетъ на мою долю не каждый день.

Но мой энтузіазмъ непомѣрно возрастаетъ еще отъ того, что стиль музыки молодаго автора вполнѣ *русскій* стиль, не смотря на самыя неслыханныя оркестровыя комбинаціи.

Эта музыка дѣйствительно переноситъ васъ *въ глубь волнъ*—это что-то «водяное», «подводное», настолько, что никакими словами нельзя бы выразить ничего подобнаго. Сквозь таинственную среду морской струи вы видите какъ возникаютъ точно привидѣнія не то величественныя, не то смѣшныя фигуры стараго морскаго царя (что-то въ родѣ славянскаго Нептуна) и его гостей; вы присутствуете при ихъ пиршествѣ, при ихъ пляскѣ; вы можете прослѣдить всѣ ихъ движенія—и каждое это движеніе, каждая фигура—типично русская! Это произведеніе принадлежитъ таланту громадному въ своей спеціальности—*живописать* при помощи музыки.

Вотъ музыкальная картина, которая дѣйствительно заслуживаетъ свое названіе и не только присвоиваетъ его себѣ, какъ жалкое попурри г. Балакирева со всѣми своими злополучными претензіями.

Остальная часть музыкальнаго утра 16 ноября была занята «голландскимъ» концертомъ Литольфа, превосходно исполненнымъ знаменитымъ піанистомъ г. Лешетицкимъ. При всѣхъ достоинствахъ этого произведенія, нельзя забыть о фальшивости его жанра. Въ дѣлѣ музыки я ищу только поэзіи... Концертъ кончился симфоніей въ si-bémol Шумана, довольно плохо веденной г. Балакиревымъ, не смотря на предпочтеніе, которое онъ оказываетъ этому автору. Называя это музыкальное утро «замѣчательнымъ», я, слѣдовательно, подразумѣвалъ только двѣ первыхъ піесы программы.

Въ программѣ 4-го музыкальнаго утра (30-го ноября) было, по моему, только одно, дѣйствительно музыкальное произведеніе: знаменитая увертюра къ *Коріолану*. Но я не люблю присутствовать, когда г. Балакиревъ искажаетъ Бетховена своимъ дирижерскимъ жезломъ. Такъ, какъ остальная часть концерта нисколько не интересовала меня, то я предпочелъ совсѣмъ не ходить туда.

Настоящія музыкальныя наслажденія такъ рѣдки, что, по моему, можно простить г. Балакиреву многіе ошибки и преступленія въ оскорбленіи музыки за одно то, что онъ организовалъ *ad libitum* (и почти безъ всякой матеріальной выгоды) концерты, въ которыхъ нѣкоторыя вещи были весьма интересны, но главнымъ образомъ за то, что онъ взялъ на себя пропагандировать великій русскій талантъ и познакомилъ съ нимъ публику.

Перейдемъ къ другой серіи концертовъ, для которыхъ музыкальное наслажденіе должно быть *обязательнымъ* условіемъ, программы и исполненіе которыхъ должны служить образцомъ для подобныхъ учрежденій.

Къ сожалѣнію, мнѣ пришлось уже отмѣтить въ своей послѣдней хро-

никѣ, что концерты Русскаго Музыкальнаго Общества блещутъ въ этомъ году *прекраснымъ исполненіемъ программы, которая вовсе не прекрасна.*

Позвольте мнѣ напомнить въ нѣсколькихъ словахъ идеальныя требованія программы концертовъ такого высоко-артистическаго учрежденія, какъ Русское Музыкальное Общество.

1) Нужно уничтожить поклоненіе обширной монументальной музыкѣ и приложить всевозможныя старанія, чтобы сдѣлать *наилучшій выборъ* между произведеніями, которыя считаются классическими (есть произведенія, которые присвоили себѣ это почетное названіе по недоразумѣнію, или по традиціонному, закоренѣлому предразсудку).

2) Не надо забывать самаго главнаго: развитія современнаго искусства и заботиться о томъ, чтобы вводить въ программу произведенія, въ которыхъ сосредоточивается самымъ выдающимся образомъ прогрессъ новѣйшей музыки (посредственности и посредственныя произведенія знаменитыхъ композиторовъ не должны находить мѣста въ подобныхъ концертахъ).

3) Не слѣдуетъ забывать въ какой странѣ мы живемъ и какое названіе носитъ «Общество» и стараться выдвигать все, что есть самаго выдающагося между русскими музыкальными произведеніями (предлагать публикѣ слабыя вещи лучшихъ русскихъ композиторовъ, было бы серьезнымъ проступкомъ противъ этого, вполнѣ логичнаго, условія).

Соединить требованія педагогическія, эстетическія, историческія и современныя, всемірныя и національныя, уравновѣсить ихъ между собою — это не легкая задача, и сильно ошибаются тѣ, которые думаютъ, что можно въ этомъ случаѣ положиться на индивидуальный, обыкновенно мало развитой вкусъ, капельмейстера и на его практическую опытность.

Для удачнаго разрѣшенія этой весьма трудной задачи, нужна большая ученость, высокое развитіе ума и вкуса и проницательность взгляда, чтобы смѣло угадывать нужды минуты. Какъ я уже замѣтилъ, составленіе программы Русскаго Музыкальнаго Общества имѣетъ громадное артистическое значеніе (вся будущность Общества зависитъ отъ этихъ концертовъ), и можетъ быть поручено только спеціальному *комитету,* составленному изъ компетентныхъ людей.

Въ программѣ трехъ уже состоявшихся концертовъ, можно было замѣтить одно — реакцію противъ прошлогодняго направленія, установившагося вслѣдствіе личнаго вкуса г. Балакирева. Девизъ настоящаго времени гласитъ: «классическая музыка во что бы то ни стало!», и вотъ знаменитые имена не сходятъ съ программъ. Но при болѣе тщательномъ анализѣ, замѣчается какая-то нерѣшительность, скажу даже, какая-то застѣнчивость въ выборѣ авторовъ и пьесъ. Вы встрѣчаете имя Гайдна. Прекрасно! но дѣло идетъ не объ Іосифѣ Гайднѣ, а о Мишелѣ Гайднѣ, но Мишель Гайднъ представляетъ только жалкую посредственность въ сравненіи съ своимъ знаменитымъ братомъ. Вы читаете: «Бахъ» и радуетесь. Но рѣчь не о великомъ Себастіанѣ Бахѣ, а объ

его сынѣ Христіанѣ,—также посредственности! Въ отношеніи современной и русской музыки замѣчается тоже самое. Мы имѣемъ и Листа, и Вагнера, и Глинку, но они являются намъ въ произведеніяхъ далеко не первостепенныхъ.

Въ доказательство я приведу одинъ только второй концертъ (вечеръ 15 ноября). За исключеніемъ одной піесы, программу буквально можно было отнести къ нѣмецкому, классическому концерту 1820 года. Судите сами.

1) Симфонія въ sol-mineur Моцарта; 2) *Concerto* для скрипки Бетховена; 3) Речитативъ и арія (che faro senza Euridice) изъ «Орфея» Глюка; 4) ..... 5) Хоръ изъ ораторіи «Самсонъ» Генделя; 6) Увертюра изъ оперы «Jessonda» Шпора. Это точно отголосокъ восторженныхъ концертовъ, описываемыхъ въ «*Allgemeine musikalische Zeitung*» лѣтъ пятьдесятъ тому назадъ! Великіе безсмертные имена, шедевры, передъ которыми преклоняются — чего же болѣе! А для разнообразія, чтобы придать современную окраску (№ 4) *симфоническая поэма Листа*. Приличіе соблюдено! Да, но музыкальный интересъ концерта весьма ничтожный!

Симфонію Моцарта слѣдуетъ играть съ «педагогическими» цѣлями (скорѣе на музыкальныхъ вечерахъ *Консерваторіи*, чѣмъ въ большихъ публичныхъ концертахъ). Слѣдовало уравновѣсить ее музыкой *болѣе сочной* въ остальной части программы. Къ сожалѣнію, концертъ Бетховена, не смотря на великое имя, не есть мастерское произведеніе и играютъ его слишкомъ часто (г. Ауэръ былъ превосходенъ, но не могъ заставить насъ забыть Лауба!). Арія изъ Орфея теряетъ *въ концертѣ* половину своего достоинства, какъ всякая истинно-драматическая музыка. Къ тому же, мы слишкомъ часто слышали г-жу Лавровскую въ «Орфеѣ». «Festklänge» Листа принадлежатъ къ его наименѣе поэтическимъ «поэмамъ». Листъ становится великимъ, только когда опирается на великую идею! Здѣсь же, напрасно было бы искать мысли, плана! А въ качествѣ чистой музыки—это слишкомъ безсвязно. Небольшой образчикъ Генделя даетъ только понятіе о его обветшаломъ стилѣ,—стилѣ временъ парика! Увертюра Шпора очень хорошо написана; это превосходная капельмейстерская музыка. Она даетъ весьма мало въ смыслѣ впечатлѣнія, въ смыслѣ поэзіи музыкальнаго искусства! Говоря вообще, *техническая* сторона начинаетъ преобладать во всѣхъ стремленіяхъ этихъ концертовъ. Но техника сама по себѣ не есть еще *цѣль* искусства! Чисто «техническимъ» интересомъ объясняю я себѣ также выборъ симфоніи нѣкоего *Свендсена* (въ 3-мъ концертѣ, 22 ноября). Красивая фактура, много свѣжести въ подробностяхъ, но ни малѣйшаго слѣда мысли или глубины чувства! Произведеніе начинающаго *иностранца* не имѣло, въ сущности, большихъ правъ на то, чтобы играть роль въ концертѣ подобнаго свойства. Свендсенъ обѣщаетъ сдѣлаться знаменитымъ композиторомъ — такъ надо же было подождать немного. Не Россіи подлежитъ уготовлять путь музыкантамъ, которые достигнутъ зрѣлости въ Германіи. Вездѣ, какъ вы видите, недостатокъ въ возвышенной точкѣ зрѣнія, отсутствіе высокихъ эстетическихъ соображеній! Скоро будутъ рабски подражать всему, что дѣлается въ

маленькихъ нѣмецкихъ консерваторіяхъ!! Прелестная перспектива для современнаго *русскаго* учрежденія!

V *).

Усовершенствованіе знаменитой артистки.—Измѣненіе взглядовъ.—Новыя роли г-жи Патти: Травіата и Маргарита въ Фаустѣ. — Гуно и Гёте; наши журналисты; Гретхенъ, какъ характеръ; Патти въ роли Гретхенъ; Багажіоло въ роли Мефистофеля. — Любители слуховыхъ эффектовъ и новая опера: Эсмеральда.—Слова Берліоза о музыкальномъ эффектѣ.—Шествіе на казнь, совершенное вскачь.—Романъ «Парижская Богоматерь», какъ источникъ весьма неудачныхъ драмъ, балетовъ и оперъ.—Либретто произведенія г. Кампана.—Изслѣдованіе одного изъ произведеній Мейербера. — Другое сочиненіе Мейербера на сценѣ Маріинскаго театра.—Характеристика Мейербера.—Опера, основанная на историческомъ сюжетѣ.—Идеалъ Мейербера.—Его уступки рутинѣ.—Громадный талантъ.—Недостатки текстовъ Скриба.—Строгая критика.—Артисты русской оперы.—Хоры, оркестръ, режиссёръ, публика.

Когда знаменитая артистка, на нашихъ глазахъ, чуть не съ каждымъ днемъ, дѣлаетъ громадные успѣхи въ своемъ развитіи, нѣтъ ничего естественнѣе для критики, какъ оглянуться назадъ и отказаться отъ нѣкоторыхъ прежнихъ взглядовъ, которые перестали быть вѣрными, потому что основывались на измѣнившейся уже теперь фазѣ развитія таланта. Въ началѣ истекающаго сезона, я уже говорилъ о феноменѣ, называемомъ Аделиной Патти. Говоря о ея роляхъ въ *Цирульникѣ*, въ *Донъ-Жуанѣ*, въ *Сонамбулѣ*, въ *Линдѣ*, въ *Лючіи*, сравнивая ее съ Луккою, я старался установить категоріи, классифицировать оперныя знаменисти по ихъ сценическимъ достоинствамъ и по достоинствамъ, чисто виртуознаго свойства.

Я вōсторгался «необыкновенной» вокализаціей, силой и вѣрностью всегда безукоризненной интонаціи, *изысканной отдѣлкой*, сверкающихъ, какъ самые дорогіе алмазы, въ каждой нотѣ великой виртуозки, дѣлая всякое соперничество съ нею невозможнымъ.

Я говорилъ о «мастерствѣ стиля», которымъ отличаются фразировка и вокализы; объ уваженіи къ твореніямъ великихъ композиторовъ, лучшимъ доказательствомъ чего служитъ въ высшей степени *простое* исполненіе двухъ арій Церлины въ шедеврѣ Моцарта.

Даже Патти, въ качествѣ актрисы, я старался тогда отдать справедливость. Я говорилъ, что одаренная большимъ умомъ, Патти умѣетъ соединить обаяніе своего очаровательнаго голоса и свою поразительную виртуозность съ сценической игрой, хорошо обдуманной, тщательно отдѣланной въ самыхъ мельчайшихъ подробностяхъ. Я находилъ, что она достаточно отождествляется съ дѣйствующими лицами своихъ ролей, что ея *Амина* совсѣмъ другое лицо,

---

*) Journal St.-Pétersbourg, 1869 г., № 290.

чѣмъ ея Розина, что ея Линда мало похожа на ея Лючію (не смотря на большое сходство этихъ двухъ ролей); я замѣтилъ, что ея чрезвычайно тонкое и умное лицо (восхитительное для роли Розины) мѣшаетъ ей быть вполнѣ наивной Церлиной, хотя, говорилъ я, она никогда не бываетъ знатной дамой въ роли крестьянки. Она умѣетъ придавать своей выразительности, своимъ фразамъ всевозможныя оттѣнки, сообразно съ самыми утонченными требованіями каждой отдѣльной роли. Но, судя по ея прошлогоднимъ ролямъ, мнѣ казалось, что чудеса виртуозности и техники въ пѣніи, слишкомъ преобладаютъ въ этой исключительной натурѣ. Я прибавилъ, въ видѣ общаго замѣчанія и въ видѣ повторенія своего тезиса, «что изъ за Линды, изъ за Розины вы любите видѣть Патти, вамъ дорога виртуозка, а не актриса, вы восхищаетесь пѣніемъ, а не дѣйствующимъ лицомъ». Признаюсь теперь, что я былъ не совсѣмъ правъ.

Новыя роли г-жи Патти: *Травіата* и *Маргарита* представляются дальнѣйшимъ развитіемъ карьеры знаменитой пѣвицы. Она обладаетъ драматическимъ чутьемъ въ чрезвычайно сильной степени. Она вполнѣ отожествляется съ дѣйствующими лицами своихъ ролей, и бываютъ минуты, когда она заставляетъ васъ забыть виртуозку, что составляетъ весьма трудную задачу для арристки, одаренной такимъ прелестнымъ, такимъ блестящимъ голосомъ, и распоряжающейся имъ, какъ никто на свѣтѣ.

Счастливая, веселая, игривая, беззаботная какъ птичка, въ первомъ актѣ *Травіаты*, она съумѣла придать этой роли, послѣ перелома въ пьесѣ, оттѣнокъ грусти, умиленія, проникающихъ прямо въ душу; намъ не приходилось слышать на сценѣ ничего подобнаго со времени Бозіо, которой принадлежала, если можно такъ выразиться, спеціальность роли Віолетты Валери.

Это уже не виртуозка, ставшая волей-неволей актрисой,—это актриса-пѣвица самаго высшаго разряда.

Мнѣ пришлось уже высказать по поводу роли Маргариты, въ исполненіи г-жи Патти, что она, вѣроятно, могла бы удовлетворить требованія композитора «офранцузившаго» идеальный нѣмецкій характеръ, потому что г-жа Патти въ этой роли еще кокетливѣе, чѣмъ Маргарита въ партитурѣ. Кромѣ того, сравниваютъ г-жу Патти съ Луккой и находятъ, что нѣмецкая пѣвица одна только съумѣла приблизиться къ оригинальному типу, не смотря на всѣ невѣрности, приданныя ему Гуно.

Я не буду защищать знаменитаго французскаго композитора настолько, чтобы утверждать, будто его Маргарита вполнѣ олицетворяетъ «Гретхенъ» Гёте. Нѣтъ! до этого далеко.

Но я буду горячо утверждать, что г-жа Патти, въ томъ прекрасномъ видѣ, въ которомъ она создала эту роль, является положительно менѣе кокетливой, болѣе наивной, болѣе «нѣмецкой мѣщанкой», чѣмъ берлинская пѣвица, не смотря на всю свою увлекательность, на свой большой сценическій талантъ.

Несравненно болѣе глубокая, болѣе разсудительная въ понятіяхъ, чѣмъ

Лукка, которая вполнѣ полагается на свои богатыя способности, г-жа Патти поняла серьезную сторону характера Гретхенъ у Гёте.

Съ перваго своего появленія и до самаго апоѳеоза, она представляетъ типъ воплощенной невинности.

Это почти дитя, цѣломудренная молодая дѣвушка, набожная, исполненная ангельской доброты. Въ своей душевной чистотѣ она поддается первому слову соблазнителя;—ужасъ, который внушаетъ ей страсть Фауста въ сценѣ въ саду, составляетъ, по моему, самое важное *отступленіе* оперы отъ намѣреній оригинала. Въ игрѣ Патти, вполнѣ прочувствованной, эта внезапная, страстная вспышка имѣетъ второстепенное значеніе, является вставкою; это мимолетная тучка, затмѣвающая на одинъ мигъ небесную ясность этой души, раскрывшейся для любви, не подозрѣвая даже о существованіи ея фатальныхъ, трагическихъ сторонъ.

Это жертва чувственной прихоти Фауста, подстрекаемаго духомъ злобы; это мученица своей дѣтской довѣрчивости и душевной чистоты.

Вотъ великая идея Гёте; и мы восхищаемся именно въ этомъ смыслѣ прелестнымъ воспроизведеніемъ этого лица, нашею знаменитою артисткою.

Она вкладываетъ необычайную обаятельность во всѣ подробности роли.

Сцена съ «драгоцѣнными украшеніями», на которую чаще всего указываютъ, когда говорятъ о кокетствѣ, не есть вымыселъ французскихъ либреттистовъ,—она находится у Гёте. Геніальный поэтъ не остановился передъ чрезвычайной трудностью нарисовать наивное кокетство во всей его естественности, не извращая при этомъ идеально цѣломудреннаго образа молодой дѣвушки (Wenn nur die Ohrring meine wären! Man sieht doch gleich ganz anders drein) *). Чувство сожалѣнія о своей бѣдности, чувство вполнѣ мѣщанское и въ сущности далеко не поэтическое, гораздо откровеннѣе выражается у Гретхенъ оригинала, чѣмъ въ оперѣ (Was hilft euch Schönheit, junges Blut? Nach *Golde* drängt, am Golde hängt doch Alles!..) **). Въ сценѣ съ сережками г-жа Патти проявляетъ всю наивную, дѣтскую грацію кокетства, предписаннаго нѣмецкимъ поэтомъ. Если, вообще, невозможно найти и слѣда метафизической глубины текста въ изображеніи Фауста и его спутника, какими они представляются во французской оперѣ, то Маргарита (именемъ которой называется это произведеніе во многихъ театрахъ въ Германіи) изображена либреттистами и композиторами гораздо лучше; ея характеръ отдѣланъ весьма тщательно и большею частью удачно.

Тѣмъ не менѣе, профанація безсмертной поэмы оскорбляетъ, и вполнѣ примириться съ Гуно и его вдохновеніемъ можно только, когда воплощеніе Гретхенъ возлагается на г-жу Патти.

---

*) Ахъ, еслибъ серьги мнѣ принадлежали! Они вѣдь придаютъ совсѣмъ и видъ другой.

**) Къ чему и красота, и молодость? Все къ золоту стремится; зависитъ все, лишь отъ него!

Достаточно видѣть эту прелестную бѣлокурую молодую дѣвушку (Патти блондинка въ этой роли), это невинное задумчивое личико, наивное и спокойное, съ оттѣнкомъ меланхоліи и святости, лежащемъ на всемъ ея существѣ, чтобы волненіе охватило васъ всецѣло... Сразу понятна роль предопредѣленной жертвы;—вы подавлены глубокимъ сочувствіемъ и, слѣдя съ болью въ душѣ за тоской, выражающейся въ патетическихъ сценахъ, вы готовы обвинить самого Гёте, какъ вы обвинили бы Шекспира за его Дездемону. Зачѣмъ эти титаны поэзіи такъ жестоки къ своимъ созданіямъ, такимъ прекраснымъ, такимъ симпатичнымъ и такимъ безсильнымъ!

Подобныя впечатлѣнія не часто получаются нами, и могутъ поэтому служить мѣркою великаго сценическаго таланта; вызывающаго ихъ.

О совершенствѣ музыкальной части роли нечего и говорить, когда поетъ такая артистка, какъ Патти. Мы никогда не слышали, чтобы арію «драгоцѣнныхъ украшеній», напримѣръ, исполняли съ подобной виртуозностью, съ подобнымъ музыкальнымъ пониманіемъ. И что за великолѣпіе въ финальномъ тріо!

Послѣ роли Гретхенъ я не задумаюсь причислить г-жу Патти къ ослѣпительному созвѣздію высоко лирическихъ артистовъ, къ категоріи *совершенствъ* въ сферѣ музыкальной драмы, осуществимой только при содѣйствіи исключительныхъ, идеальныхъ талантовъ подобнаго рода.

Оставляя область самой высокой драматической поэзіи, у меня не хватаетъ духу говорить о водевильной музыкѣ, какова музыка въ оперѣ Доницетти—*Дочь Полка*. Г-жа Патти исполняетъ въ ней роль Маріи съ своей обычной граціей, съ своимъ обычнымъ мастерствомъ, но приходится жалѣть, что она снисходитъ до такихъ ролей.

Вернемся еще разъ къ *Фаусту*, чтобы поговорить о партнерахъ дивы.

Всѣмъ извѣстно съ какимъ восторгомъ я отношусь къ Маріо, но я вынужденъ признаться, что въ Фаустѣ онъ производитъ слишкомъ тяжелое впечатлѣніе. Правда, онъ является въ этой оперѣ милымъ, 25-ти-лѣтнимъ юношей, а умѣніе до такой степени молодиться на сценѣ, составляетъ большое достоинство; мы восхищаемся вполнѣ прочувствованной игрою, но мы слышимъ только немногіе ноты речитатива—все остальное, даже самые значительные соло, произносится шепотомъ.

Нѣтъ больше иллюзіи! весь эффектъ 3-го акта пропадаетъ. Ахъ, еслибы г. Маріо могъ передать г. Багажіоло, хоть самую малость своего драматическаго пониманія! Какой великолѣпный голосъ! Какое богатство тэмбра, какая легкость изложенія!—Но, къ несчастью, ничего болѣе! Молодой «basso profundo» даже не имѣетъ понятія о томъ, что онъ долженъ дѣлать въ качествѣ актера. Онъ не обладаетъ ни малѣйшей мимикой—и это въ роли демона! Мы видимъ костюмъ Мефистофеля, мы слышимъ прекрасныя ноты его партіи — но дѣйствующее лицо отсутствуетъ! Вотъ великолѣпный голосъ, который пропадетъ даромъ для «музыкальной драмы»! И какъ много такихъ грустныхъ примѣ-

128*

ровъ, и вездѣ они встрѣчаются! Скажемъ, однако, что хорошій голосъ и извѣстная сила выраженія, всегда производятъ сильное впечатлѣніе на публику. Г. Багажіоло имѣлъ большой успѣхъ въ этой роли. За то г. Эверерадн восхитительно спѣлъ самый выдающійся отрывокъ своей роли, серенаду 4-го акта, которая не производитъ никакого эффекта въ исполненіи г. Багажіоло.

Такъ какъ любовь къ слуховымъ наслажденіямъ у насъ еще въ полной силѣ, то я этимъ и объясняю себѣ нѣкоторый успѣхъ оперы г. Кампана: Эсмеральды (поставленной въ первый разъ въ бенефисъ г-жи Требелли).

Самые талантливые итальянскіе композиторы склонны злоупотреблять мелодіей въ самыхъ пошлыхъ ея формахъ и жертвовать поэзіей и здравымъ смысломъ, въ пользу требованій очарованія слуха. Россини, Беллини, Доницетти и Верди сильно грѣшатъ въ этомъ отношеніи. Но то, что встрѣчается у нихъ какъ исключеніе, составляетъ *нормальное* условіе для посредственныхъ или ничтожныхъ подражателей ихъ, которые не могутъ создать ничего, кромѣ оперъ *фальшивыхъ по выраженію*, съ первой ноты до послѣдней.

Музыкантъ, сколько нибудь размышляющій о своемъ искусствѣ, не можетъ серьезно отнестись къ разбору музыкальныхъ произведеній, сфабрикованныхъ подобнымъ образомъ.

Впечатлѣніе, которое производятъ эти злоупотребленія искусствомъ на артистическія натуры, весьма вѣрно обрисовано Берліозомъ въ его статьѣ *о плохихъ музыкальныхъ эффектахъ*, вызывающихъ не удивленіе и удовольствіе, а совершенно обратное.

«Въ этомъ направленіи», говоритъ Берліозъ, «самое сильное дѣйствіе «производитъ та музыка, недостатокъ которой состоитъ въ *пошлости, соеди«ненной съ невѣрностью выраженія*. Въ такихъ случаяхъ я краснѣю, точно «отъ стыда; мною овладѣваетъ настоящее негодованіе; видя меня, можно бы «подумать, что я только что получилъ одно изъ тѣхъ оскорбленій, для кото«рыхъ нѣтъ прощенія»... Предлагаю своему читателю отъискать продолженіе этой брани въ самомъ произведеніи французскаго критика. Я не рѣшаюсь выписывать это мѣсто, представляющее слишкомъ непріятную картину, вслѣдствіе черезъ чуръ большаго раздраженія автора.

Но повторяю, публика нашего Большаго театра, привыкшая ко всѣмъ пошлостямъ итальянскаго стиля, не испытываетъ страданій подобнаго рода, нисколько не возмущается оперой г. Кампана. Напротивъ! И еще разъ Берліозъ вполнѣ правъ, когда говоритъ о правдивости выраженія въ музыкѣ:

«Представленіе объ этой правдивости весьма мало распространено; часто «бываетъ, что вся театральная публика, которая возмутилась бы при малѣй«шемъ фальшивомъ звукѣ, слушаетъ безъ всякаго неудовольствія, и даже *съ удовольствіемъ* пьесы, выраженіе которыхъ вполнѣ фальшиво.

Можно было бы подумать, что эти строчки списаны *съ натуры* у насъ въ Петербургѣ, въ данное время, когда горячо апплодируютъ какому-то «pasticcio» (отрывки изъ разныхъ оперъ), или шествію на казнь, переданному въ

музыкѣ веселымъ галопомъ,—цѣлому ряду арій, въ которыхъ дѣйствующія лица въ самыхъ трагическихъ положеніяхъ заняты тѣмъ, что выводятъ слащавыя терціи и сексты, заимствованныя у «любимыхъ» пьесъ итальянскаго репертуара.—Охъ, намъ слѣдуетъ перечитывать Берліоза!...

Вмѣсто того, чтобы распространяться о подробностяхъ этой оперы, выразимъ свое сожалѣніе и свое удивленіе по поводу сюжета оперы Эсмеральда, такъ часто разрабатываемаго въ сценическихъ произведеніяхъ и каждый разъ такъ неудачно.

Что можетъ быть драматичнѣе, живописнѣе, сценичнѣе, трогательнѣе и, слѣдовательно, музыкальнѣе, множества сценъ и характеровъ этого литературнаго произведенія, названнаго «Notre Dame de Paris»?

Но жалкіе результаты всѣхъ попытокъ, предпринимаемыхъ съ цѣлью поставить это произведеніе на сценѣ, какъ будто доказываютъ обратное.

Въ то время, когда этотъ романъ пользовался наибольшей славой, его передѣлали въ бульварную мелодраму. Вещь вышла очень посредственная.

Балетъ, сочиненный для г-жи Эльснеръ, ниже критики по своему либретто.

Самъ Викторъ Гюго, стремясь подчиниться требованіямъ (!) музыки, извлекъ изъ своего произведенія для г-жи Бершэнъ весьма слабое и не характерное либретто; онъ повредилъ интересу драмы ужасной пошлостью, которую придаетъ ей счастливый исходъ. Нечего и говорить, что, великолѣпно охарактеризованный, негодяй Фёбъ де Шатопэръ превратился въ злосчастномъ либретто (самого автора) въ сентиментальнаго любовника для роли перваго, обязательнаго тенора! Это злополучное либретто подало поводъ къ возникновенію еще двухъ такихъ же неудачныхъ партитуръ: одной, принадлежащей г-же Бершэнъ, потерпѣвшей фіаско въ Парижѣ, и другой, принадлежащей нашему соотечественнику, г. Даргомыжскому (написанной первоначально на французскій текстъ), потерпѣвшій фіаско въ Москвѣ и въ Петербургѣ, нѣсколькими годами позже. Но либретто В. Гюго, не смотря на всѣ его недостатки и пошлости, составляетъ все таки мастерское произведеніе въ сравненіи съ текстомъ оперы г. Кампана (авторъ текста не названъ). Здѣсь, интересное лицо Квазимодо является въ качествѣ *нѣмого* статиста въ одной только сценѣ, празднествѣ сумасшедшихъ, вставленной весьма неловко. Здѣсь, глубоко трагическое лицо узницы «Крысиной норы» становится «г-жей Эстеллой», особой весьма двусмысленной, гуляющей по улицамъ Парижа и способствующей любовнымъ похожденіямъ архидіаконовъ съ цыганками! Мы бы никогда не кончили, если бы хотѣли перечислить, хотя бы только половину, всѣхъ нелѣпостей этого либретто, претендующаго, однако, на эффектъ, и даже на историческую окраску (!).

Перейдемъ къ чему нибудь болѣе утѣшительному. Для бенефиса г. Кальцоляри готовятъ «Плоэрмельскій праздникъ» Мейербера, съ Патти въ роли

Диноры, которую она изъучала съ самимъ *авторомъ*. Въ добрый часъ! Мейерберъ и Патти—такое сопоставленіе обѣщаетъ многое!

Великое имя Мейербера не сойдетъ съ афишей нашихъ ближайшихъ представленій, такъ какъ въ Маріинскомъ театрѣ готовится возобновленіе *Роберта Дьавола*, а недавно тамъ давали съ большимъ блескомъ и къ тому же въ первый разъ по-русски—Пророка (подъ менѣе высокопарнымъ, но, можетъ быть, болѣе логичнымъ названіемъ *Іоаннъ Лейденскій*).

Не буду подражать нѣкоторымъ изъ своихъ товарищей по ремеслу, которые ухитряются разсказывать въ своихъ фельетонахъ все содержаніе (!) Пророка, сцена за сценой, и разбирать громадную партитуру нота за нотой! Я напомню только, что первое представленіе въ Парижѣ было въ 1849 году, а первое представленіе въ Петербургѣ на сценѣ итальянской оперы («Assedio di Gand») въ 1853 году, съ Полиной Віардо въ роли Фидесы, и съ Маріо, когда онъ былъ еще въ славѣ. Очевидно, опера существуетъ не со вчерашняго дня!

Изъ вѣжливости къ своимъ читателямъ, дѣлаю предположеніе, что имъ хорошо извѣстны три колоссальныя произведенія парижской Grand-Opéra: Робертъ, Гугеноты и Пророкъ, и избавляю ихъ отъ подробностей по поводу большого барабана и маленькой флейты; но я позволю себѣ нѣсколько замѣчаній по поводу Мейербера вообще, и по поводу оперы «Пророкъ» въ отдѣльности.

Въ отношеніи Мейербера я сдѣлался жертвою клеветы.

Въ 1856 году, во время Лаблаша и Бозіо, возмущенный нелѣпостью *Сѣверной Звѣзды*, въ смыслѣ пьесы, и пошлостями этого «pasticcio», въ смыслѣ партитуры (за исключеніемъ талантливости, которою отличаются и инструментовка и концепція нѣкоторыхъ сценъ), я довольно рѣзко возсталъ противъ Мейербера за то, что онъ употребляетъ во зло свой талантъ.

Но, прошу васъ повѣрить мнѣ на слово (чтобы не утомлять васъ выписками изъ текста), что я *всегда* преклонялся передъ громадными достоинствами *Роберта*, *Гугенотовъ*, *Пророка*.... Тысячи разъ я выражалъ свое восторженное удивленіе, стараясь мотивировать, разъяснить его. Слѣпое, безсмысленное поклоненіе не имѣетъ по моему мнѣнію никакой цѣны для критики, если придавать ей значеніе философіи искусства.

Въ курсѣ публичныхъ лекцій о музыкальной драмѣ, которыя я думаю прочесть въ ближайшемъ будущемъ, я намѣреваюсь указать какое большое значеніе Мейерберъ имѣетъ для развитія того идеала, въ которомъ заключается вся будущность музыки.

Мейерберъ принадлежитъ уже музыкѣ «прошедшаго», такъ какъ его «опередили» во многихъ отношеніяхъ, и въ особенности со стороны драматическаго идеала. Также, какъ Моцартъ, Россини, Веберъ, онъ не былъ прямымъ реформаторомъ оперы, разсудительнымъ, «сознательнымъ» преобразователемъ, но онъ расширилъ свои владѣнія, благодаря великолѣпнымъ побѣдамъ, кото-

рыя онъ одерживалъ въ области *новаго*, *оригинальнаго*; также, какъ три названныхъ знаменитыхъ композитора, онъ «произвелъ переворотъ» въ своемъ искусствѣ только благодаря силѣ, интенсивности, высокому значенію своего громаднаго таланта. Подобно тремъ мастерамъ, о которыхъ я только что говорилъ, Мейерберъ занимаетъ въ великомъ вѣковомъ движеніи музыкальной драмы самое значительное мѣсто между ея двумя знаменитыми реформаторами («Орфей» Глюка былъ написанъ въ 1764 году, «Тристанъ» Вагнера въ 1865 г.).

Предшественниками Мейербера въ оперѣ съ историческимъ сюжетомъ были: Глюкъ (въ *Альцестѣ* и въ двухъ *Ифигеніяхъ*), Керубини въ *Медеѣ*, Мегюль въ *Іосифѣ*, Спонтини въ *Весталкѣ* и *Фернандѣ Кортесѣ*, Веберъ въ *Эвріантѣ*, Оберъ въ *Нѣмой* и, наконецъ, непосредственнымъ предшественникомъ его былъ Россини въ *Осадѣ Коринѳа* и въ *Вильгельмѣ Теллѣ*.

Но онъ особенно увеличилъ значеніе колорита, мѣстной исторической окраски. Эта область могла сдѣлаться доступной только при помощи, въ высшей степени богатой, оркестровой палитры.

Уже въ *Вильгельмѣ Теллѣ* инструментація восхитительна и во многомъ превосходитъ красоты оркестровый въ произведеніи Спонтини, который въ этомъ отношеніи весьма богато одаренъ.

Мейерберъ предчувствовалъ, что *Вильгельмъ Телль* не есть еще послѣднее слово въ этой области. Но это то предчувствіе, иногда врожденное, инстинктивное, и руководитъ геніемъ въ его творчествѣ.

Эффектность, *реальность колорита*, глубокая правдивость въ серьезныхъ ситуаціяхъ, производящихъ впечатлѣніе, многолюдные, картинные хоры, смѣло очерченные главные характеры, рельефность, оригинальность, блескъ во всемъ— вотъ приблизительно идеалъ Мейербера; и онъ достигъ этотъ идеалъ въ первомъ же произведеніи своемъ, написанномъ для Парижа (въ *Робертѣ-Діаволѣ*, въ 1831 году).

Его идеалъ позволялъ ему оставить неприкосновенными условія, господствующей въ «Grand-Opéra» рутины. Требовались въ каждой оперѣ *двѣ сцены* «балета или дивертиссемента» и непремѣнно въ серединѣ произведенія. (Эти требованія находятся въ «уставѣ» Парижскаго «Grand-Opéra»). И въ *Робертѣ*, и въ *Гугенотахъ*, и въ *Пророкѣ* встрѣчается по два балета, одинъ во *второмъ*, другой въ *третьемъ* актѣ.

Требовалось изобразить двѣ женскихъ роли; одну характерную, драматическую (амплуа драматическихъ пѣвицъ, занятое въ *то время* Корнеліей Фальконъ), другую для высокаго *фіоритурнаго* сопрано (амплуа г-жи Дорюсъ или г-жи Даморо-Чинти). Мейерберъ рабски повинуется этимъ деспотическимъ требованіямъ; въ *Робертѣ* и въ *Гугенотахъ* есть по двѣ женскихъ роли, изъ которыхъ одна принцесса; въ *Пророкѣ* есть двѣ женскихъ роли, изъ которыхъ вторая принадлежитъ пѣвицѣ фіоритурной; тоже самое въ *Африканкѣ*.

И такова сила привычки, рутины, что Мейерберъ, при всемъ своемъ серьезномъ отношеніи къ изображенію главныхъ характеровъ, не задумывается

исказить одно изъ своихъ самыхъ удачныхъ созданій—Фидесу въ *Пророкѣ*, назначая ей въ пятомъ актѣ арію съ трескучими руладами, вѣроятно по требованію исполнительницы!

Если мы обратимъ вниманіе, то найдемъ, что въ каждой оперѣ Мейербера есть только два дѣйствующихъ лица, которые онъ старается выставить, какъ можно *рельефнѣе*: Алиса и Бертрамъ въ *Робертѣ*; Марсель и Валентина въ *Гугенотахъ*; Іоаннъ Лейденскій и его мать въ *Пророкѣ*; Селика и Нелуско въ *Африканкѣ*. Его тенора—Робертъ, Рауль, Васко, уже не имѣютъ того характеристическаго главнаго значенія, какое придано названнымъ выше ролямъ. Остальныя фигуры скорѣе набросаны, чѣмъ нарисованы. Въ отношеніи закона «перспективы» въ большомъ произведеніи, это, конечно, гораздо выгоднѣе, чѣмъ помѣщать *всѣхъ* своихъ дѣйствующихъ лицъ на первомъ планѣ (что случается съ писателями, не обладающими *сценическимъ* чутьемъ). Но у Мейербера слишкомъ чувствуется пружина, нѣсколько механическій способъ дѣйствія, слишкомъ обнаруживаются подмостки, которые позволяютъ ему помѣщать рядомъ съ живыми существами, имѣющими плоть и кровь, фіоритурныхъ манекеновъ, вродѣ принцессы Изабеллы, принцессы Маргариты и невѣсты Берты.

Рутина видна и въ томъ, что онъ вставляетъ въ серединѣ пьесы какойнибудь громкій, сценическій эффектъ, какую нибудь декорацію съ сюрпризомъ (воскресеніе монахинь въ 3-мъ актѣ Роберта, «лугъ причетниковъ» со всѣми его народными сценами и иллюминаціей въ 3-мъ актѣ Гугенотовъ, конькобѣжцы и электрическое солнце въ 3-мъ актѣ Пророка).

Но тайна великаго таланта состоитъ въ томъ, чтобы воспользоваться всѣмъ этимъ съ выгодою для цѣлости драматическаго и симфоническаго эффекта. Процессія монахинь составляетъ пріобрѣтеніе въ области надгробной фантастичности.

То искусство, съ которымъ Мейерберъ непосредственно сопоставляетъ высшую точку *психологическаго* напряженія своего произведенія съ сильными обстановочными эффектами, заставляя забывать о нихъ изъ за душевнаго волненія, произведеннаго драмой, свидѣтельствуетъ о его глубоко-поэтической натурѣ.

Въ *Робертѣ*, вслѣдъ за адскимъ элементомъ третьяго акта, мы имѣемъ великолѣпную сцену въ церкви и большое тріо пятаго акта; въ Гугенотахъ, послѣ сценъ карнавала въ третьемъ актѣ, слѣдуетъ знаменитая сцена благословенія кинжаловъ и прекрасный *дуэтъ* четвертаго акта; въ Пророкѣ всѣ эффекты третьяго акта затмѣваются сценой *посвященія*, такой всеобъемлющей величественности, что въ области оперы ничто не можетъ сравниться съ ней; и эта великолѣпная процессія, эти дѣтскіе хоры, эти звуки органа служатъ только *фономъ* для психологической картины, которая развертывается передъ вашими удивленными глазами между Фидесой и ея сыномъ!

Тому, кто создалъ такіе чудеса, не страшно выслушивать сколько угодно

обвиненій въ *отсутствіи музыки* (!!), *чисто-музыкальной* (?) *красоты* со стороны нѣкоторыхъ поклонниковъ Шумана и Вагнера, понимающихъ театральную музыку вкось и вкривь.

Мейерберу можно сдѣлать гораздо болѣе серьезный, болѣе тяжелый упрекъ для мыслящаго артиста, какимъ онъ былъ безспорно, за *безсвязность* его либретто, за нелѣпость нѣкоторыхъ положеній, за отсутствіе *цѣли*, *конечной причины* въ каждой изъ его «драмъ» (которыя заслуживаютъ это названіе съ большими ограниченіями).

Зависѣло-ли это отъ недостатка опредѣленнаго драматическаго идеала у композитора, или отъ неумѣнья его либреттиста Скриба серьезнѣе мотивировать сильно драматическія положенія, представляемыя сюжетами (избираемые, вѣроятно, самимъ Мейерберомъ), но можно утвердительно сказать, что прелестная средневѣковая легенда о Робертѣ Нормандскомъ передана въ оперѣ въ искаженномъ до каррикатуры видѣ; что Варѳаломеевская катастрофа очень неловко пристегнута къ драмѣ и ничѣмъ не связана съ любовью Рауля и Валентины; наконецъ, что въ *Пророкѣ идиллическій*, сентиментальный элементъ любви Іоанна Лейденскаго и его невѣсты портитъ весь характеръ произведенія, которое могло бы быть сильно драматичнымъ, еслибы не удалялось отъ *исторической* почвы, прекрасно разработанной въ романѣ Ванъ-деръ-Вейде. Злополучная фигура Берты вредитъ, какъ своимъ присутствіемъ, такъ и своимъ отсутствіемъ всѣмъ лучшимъ сценическимъ даннымъ. Характеръ главы анабаптистовъ становится вполнѣ *ничтожнымъ*, вслѣдствіе постоянныхъ колебаній между любовью, местью и сыновней привязанностью. Онъ ни фанатикъ, ни влюбленный, ни добрый сынъ, ни нечестивецъ—онъ просто обманутая жертва трехъ плутовъ.

Весьма удачный, въ смыслѣ музыкальной драмы, выборъ сюжета войны анабаптистовъ, превращается почти въ ничто, въ смыслѣ цѣльности впечатлѣнія.

Но, повторяю, такая рѣзкая критика, въ отношеніи драматическаго сюжета, совсѣмъ не приложима къ Мейерберу. Онъ задавался цѣлью создавать болѣе эффектныя оперы, съ большимъ числомъ сильныхъ ситуацій, чѣмъ оперы его предшественниковъ, и это вполнѣ удалось ему. Довольно и этого, и онъ, конечно, остается великимъ человѣкомъ. Другіе пойдутъ, по его слѣдамъ, продолжать начатое имъ дѣло и создадутъ настоящія историческія драмы, логически построенныя, требующія *музыкальнаго* выраженія въ каждой сценѣ, въ каждомъ словѣ, и свободное отъ ига виртуозности и рутины.

Еще нѣсколько словъ объ исполненіи *Пророка* русской труппою.

Никольскій восхитительно поетъ главную роль и, по счастливой случайности, довольно сносенъ въ ней, какъ актеръ. Онъ воздерживается здѣсь больше чѣмъ въ другихъ роляхъ отъ жестовъ и мимики. Онъ старается не переигрывать, подражая въ этомъ случаѣ знаменитому Рубини, и поступаетъ отлично.

Г-жа Лавровская прекрасная Фидесъ. Ея голосъ, съ такимъ богатымъ

тэмбромъ и такой симпатичный, покоряетъ всѣхъ слушателей. Патетическій элементъ самый подходящій для подобнаго голоса, и вся музыкальная партія этой роли точно нарочно написана для нашей молодой артистки. Относительно драматической игры ей остается учиться еще очень многому, но съ ея удивительнымъ чутьемъ и съ ея желаніемъ работать, ей предстоитъ великая будущность, даже въ качествѣ актрисы. Посовѣтуемъ ей только не пѣть болѣе бравурной аріи въ пятомъ актѣ. Этотъ отрывокъ, совершенно *лишній* въ пьесѣ, утомляетъ только публику и исполнительницу. А ей необходимо прежде всего беречь себя, такъ какъ она приступила къ самой утомительной и опасной партіи своего репертуара.

Блѣдная, неблагодарная роль Берты нѣсколько высока для голоса г-жи Платоновой, которая любезно жертвуетъ собою для нее.

Остальные артисты прекрасно справляются съ своими, менѣе значительными ролями.

Хоръ и оркестръ безукоризненно хороши подъ управленіемъ прекраснаго капельмейстера г. Направника.

Постановка пьесы, весьма тщательно отдѣланная въ малѣйшихъ подробностяхъ, дѣлаетъ величайшую честь режиссеру, г. Сѣтову, который выказалъ себя настоящимъ артистомъ въ исполненіи своей задачи.

Декораціи и костюмы замѣчательно красивы, въ особенности въ 3-мъ актѣ, который превосходно удался во всемъ своемъ блескѣ и полной правдивости мѣстной и исторической окраски.

Словомъ, это одно изъ самыхъ великолѣпныхъ представленій, когда либо видѣнныхъ на сценѣ русской оперы.

Первое представленіе (въ бенефисъ Никольскаго) было принято съ большимъ энтузіазмомъ. Г-жа Лавровская имѣла самый блестящій успѣхъ. Она является, по всей справедливости, любимицей русской публики и служитъ лучшимъ украшеніемъ нашей труппы.

По случаю нездоровія, слѣдующія представленія отложены, но можно заранѣе предсказать, что до конца сезона стеченіе публики въ этой оперѣ будетъ громадное. Предостереженіе для приверженцевъ Шумана, которые терпятъ фіаско съ своими смѣшными операми, что не мѣшаетъ имъ относиться къ Мейерберу, какъ къ «посредственному» композитору.



Великое слово великаго художника *).

> «Avant de mettre en musique un opéra, je ne fais qu'un voeu, celui d'oublier que je suis musicien».
>
> *Christophe Gluck.*



режде, чѣмъ я принимаюсь писать музыку на музыкальную драму, я всѣми силами души стремлюсь только къ одному: *позабыть*, что я музыкантъ».

Вотъ что любилъ повторять первый преобразователь оперы, безсмертный авторъ «Ифигеніи въ Авлидѣ».

Коментарій на эти смѣлыя, геніально-энергическія слова будетъ, по моему убѣжденію, не безъ пользы въ наше время, именно у насъ въ Россіи, у насъ въ Петербургѣ,—гдѣ поминутно многозначительныя слова: «*музыкальная правда*», «*музыкальная декламація*», «*музыкальная критика*», «*музыкальное содержаніе*», употребляются безъ разбору, безъ толка, т. е. злоупотребляются; у насъ, гдѣ вѣрныя понятія объ этихъ предметахъ не могутъ пробиться сквозь хаосъ пустозвонства, которымъ преднамѣренные газетные кривотолки стараются сбить публику съ пути здраваго смысла.

Въ словахъ, которыя я беру своимъ «текстомъ», заключается, на первый взглядъ, какъ будто, противорѣчіе, или даже нелѣпость, абсурдъ. Человѣкъ собирается писать *музыку* для оперы и въ то же время старается забыть, что онъ *музыкантъ*! Какъ же это?! Развѣ живописецъ, принимаясь за большую картину долженъ или можетъ, хоть на минуту, забыть, что онъ живописецъ? и т. п.

Въ томъ-то все и дѣло, что въ музыкѣ, т. е. искусствѣ владѣть или распоряжаться звуками, есть двѣ области, очень сопредѣленныя между собой, но и очень другъ отъ друга различныя. Одна область: *игра музыкальными звуками*, игра звукомъ для звука; тутъ, звукъ и игра имъ, въ безчисленныхъ сочетаніяхъ, сама себѣ цѣль и конечный результатъ; другая область *дѣйствіе* посредствомъ звука *на душу*, вызываніе въ ней ощущеній, представленій болѣе или менѣе образныхъ, осязательныхъ (хотя часто словами и не передаваемыхъ, иначе «музыкѣ» бы и дѣлать было нечего); въ этой области музыкальный звукъ есть только орудіе, средство, слово музыкальной рѣчи, музыкально-поэтическаго языка.

Выраженія «слово», «языкъ» и «рѣчь» по случаю музыки невольно приводятъ на память, что музыка и всѣ ея средства къ выразительности весьма

---

*) «Муз. Сезонъ», 1869 г. № 5. Статья о Промбергерѣ выпущена («Голосъ», 1869 г. № 119), потому что о немъ отзывъ напечатанъ въ журналѣ «St. Petersbourg», № 76.

часто встрѣчаются въ нераздѣльной связи съ дѣйствительною *словесною рѣчью*, въ стихахъ (по большой части), въ своеобразномъ размѣрѣ (въ народныхъ пѣсняхъ), или въ прозѣ (часто въ церковной музыкѣ). Но въ огромной массѣ композиторскихъ произведеній, накопившейся въ теченіи вѣковъ, есть весьма большой отдѣлъ (позднѣйшаго, сравнительно, времени), гдѣ музыка развилась отдѣльно отъ текста, гдѣ музыка предоставлена самой себѣ, имѣетъ значеніе вполнѣ самостоятельное и въ этомъ отношеніи, по сравненію съ «музыкою подъ текстъ», или «прикладною» называется «чистою музыкою» (musique pure, reine Musik), не теряя права на выразительность.

Если охватить въ воображеніи разомъ все это неизмѣримое поле мессъ, ораторій, оперъ, романсовъ и пѣсенъ, симфоній, концертовъ, сонатъ, военной и танцовальной музыки, — голова закружится, а подведеніе всей этой разнокалиберщины подъ ясныя категоріи, для взвѣшиванія законно-эстетическаго участія въ каждой категоріи игры звуками или выразительности, представило бы особую задачу едва-ли разрѣшимую. Но, вглядѣвшись въ сущность дѣла пристальнѣе, увидимъ, что не такъ страшенъ бѣсъ, какимъ его пишутъ. Стоитъ только добраться до корней, до коренныхъ струй всей вообще музыки и тамъ наблюдать важнѣйшіе ея законы; по выраженію одного моего знакомаго, очень большаго артиста *«il faut remonter au fondement»*.

Главныхъ коренныхъ, первобытныхъ струй въ музыкѣ ни больше, ни меньше, какъ двѣ: 1) *просто-народная* пѣсня (печальная или веселая, съ подъигрываньемъ на инструментѣ музыкальномъ или безъ подъигрыванья) и 2) *церковное* или вообще *религіозное* пѣніе (опять печальное или торжественное, ликующее, со всѣми несчетными оттѣнками этихъ элементовъ,--опять съ участіемъ и другихъ музыкальныхъ орудій, кромѣ голоса человѣческаго, или предоставленное *только* голосамъ человѣческимъ).

Изъ этихъ эмбріоновъ развились постепенно рѣшительно всѣ формы музыки.

Изъ *ритурнелей* въ веселыхъ плясовыхъ пѣсняхъ, или, какъ у насъ, русскихъ, называлось въ старину, изъ «наигрышей», повторявшихъ или подготовлявшихъ мотивъ пѣсни съ текстомъ, образовалась вся отдѣльная *плясовая музыка* уже безъ текста, безъ пѣнія; а изъ нея:—гавоты, сарабанды, куранты, менуэты—уже *не для* танцевъ, а просто для услажденія слуха и для щеголянья композиторскимъ умѣньемъ. А изъ менуэтовъ, гавотовъ и т. п. сонатки *Эмануила Баха*, потомъ сонаты и квартеты *Гайдна*, потомъ его симфоніи, а за нимъ симфоніи *Моцарта* и *Бетховена*, высшая геніальность, котораго придала этой, въ сущности, все-таки «плясовой», а послѣ — капельмейстерской музыкѣ, совсѣмъ иное значеніе лирическаго величія, паренія въ недосягаемыя слову высоты душевнаго строя. Но на Бетховенѣ развитіе искусства въ эту сторону и остановилось.

Въ другой сферѣ, въ музыкѣ церковной католической — пѣніе многими голосами пѣвчихъ безъ органа (не принятаго въ *старинной* латинской церкви)

и безъ оркестра (тогда еще не существовавшаго) окристаллизовалось въ сложнѣйшій полифоническій стиль, насквозь проникнутый вокальнымъ строжайшимъ контрапунктомъ.

Протестантизмъ, со своимъ драматическимъ характеромъ, далъ перевѣсъ *общему*, *слитному* пѣнію (пѣнію братства, Gesang des Gemeinde), отсюда хоралъ со своими пудовыми нотами, отсюда участіе органа для поддержки всей массы прихожанъ, *не* пѣвчихъ, отсюда роль органа въ «наигрышахъ» до и между хорала (Vor-und Zwischenspiele). А эти «наигрыши», въ разработкѣ своей, дали существованіе фигураціямъ хорала, а потомъ и всѣму хитросплетенному стилю органнаго контрапункта: прелюдіямъ, фугатамъ и фугамъ, достигшимъ своего апогея въ *Себастіанѣ Бахѣ*.

Контрапунктъ вокальный (латинскій) и органный (нѣмецкій) благодатно повліяли на инструментальную музыку, придавъ ей степенность, серьезность, безъ которой невозможна была бы трансцендентальная музыка Бетховена.

Наконецъ *всѣ* стили, *всѣ* средства получили больше или меньше участіе въ приложеніи музыки къ драмѣ, начиная съ весьма скромныхъ дилетантскихъ попытокъ воскресить древне-аѳинскія зрѣлища и кончая полнымъ сліяніемъ музыки съ цѣлями драматическими—высшая и полнѣйшая до сихъ поръ задача искусства!

Какъ все это развитіе совершалось и совершается—дѣло прагматической *исторіи* музыки (еслибъ таковая была на свѣтѣ). Здѣсь я ограничиваюсь маленькимъ намекомъ.

Разнообразіе формъ, стилей и задачъ музыкальныхъ, какъ видите, очень обширно. Въ одномъ только *всѣ* формы, стили и задачи сходятся. Именно: въ *неопредѣленности* музыкальнаго языка, и въ досадной сопредѣленности между областью вполнѣ осмысленной *выразительности* музыкальной и областью безсмысленной *игры* звуками и звукосочетаніями. И въ другихъ искусствахъ, напримѣръ, въ живописи, художникъ часто можетъ жертвовать красотѣ—толковостью, анахронизмами; фантастически-произвольныя сопоставленія лицъ и костюмовъ—это не рѣдкость въ самыхъ знаменитыхъ картинахъ. Но все же тамъ нѣтъ примѣровъ, чтобы живописецъ, избравъ себѣ задачею, положимъ, пророка Даніила во рвѣ львиномъ, изобразилъ пророка въ видѣ амура, а львовъ въ видѣ букетовъ изъ розъ. Въ музыкѣ, сплошь и рядомъ, именно такого рода абсурды. Искушеніе служить чисто красотѣ звука, кристаллически, калейдоскопически красивенькихъ звукосочетаній (мелодическихъ, гармоническихъ, ритмическихъ или оркестровыхъ) слишкомъ сильно, слишкомъ увлекательно, и избранный объектъ поминутно превращается въ арабескъ, въ узоръ, да и вовсе улетучивается.

Примѣры просто на каждомъ шагу. Сколько есть на свѣтѣ католическихъ обѣденъ, гдѣ даже въ самомъ первомъ «Kyrie» музыка вдругъ принимаетъ веселый, чисто-*плясовой* характеръ (даже въ мессахъ Гайдна и Моцарта) единственно вслѣдствіе «игры звуками». Неисчислимы абсурды въ сферѣ

итальянскихъ оперъ, гдѣ правда выраженія поминутно жертвуется чисто-вокальной красивости. Аріи - сольфеджіо, оперы - концерты явились на свѣтъ весьма скоро по изобрѣтеніи оперы. Единичное пѣніе (монодія) вступала въ свои права, сначала весьма робко, застѣнчиво; но какъ только вступила въ права, какъ только неодолимое пристрастіе всѣхъ на свѣтѣ публикъ къ красотѣ отдѣльнаго голоса и пѣнія проявилось, монодія стала царицей на подмосткахъ музыкальной драмы и скорехонько превратила ее въ арену для состязанія вокальныхъ *виртуозовъ*.

Вотъ оно—роковое словечко, язва для серьезнаго искусства! Вотъ противъ чего ратовалъ такой сознательный художникъ, какъ *Глюкъ*! Но реформа его въ Италіи осталась безъ послѣдствій. Итальянскія оперы-концерты продолжались еще на полстолѣтіе послѣ Глюка.

Остановимся на «виртуозности». Это понятіе даетъ намъ ключъ къ истинному пониманію великихъ словъ Глюка Что такое *виртуозъ*? Артистъ, который мастерски владѣетъ техникою своего дѣла. Но вѣдь за этимъ слѣдуетъ, что если артистъ—истинный художникъ, онъ *средства* своей техники отдаетъ на служеніе дѣлу, т. е. искусству съ его серьезными цѣлями.

Вотъ здѣсь-то и трудность условія. Развитіе техники въ степени необыкновенной, выходящей изъ ряда развиваетъ въ артистѣ и самолюбіе до степени необыкновенной, выходящей изъ ряду. Самолюбіе заставляетъ артиста *щеголять* техникой вездѣ и всегда, при каждомъ удобномъ и неудобномъ случаѣ. Слѣдовательно, прощай серьезныя цѣли и задачи! Безъ сознательнаго развитія техники невозможно хорошее исполненіе; слѣдовательно техника необходима, и чѣмъ выше развита, тѣмъ для искусства лучше. Но техника — *средство*; когда же она превращается въ *цѣль*, она становится на степень весьма низменную, на степень фокусничества, скоморошества, плясанья на канатѣ, хожденія по проволокѣ, игранья ножами, глотанья шпагъ и т. п. доказательствъ *ловкости*, *выучки*, болѣе или менѣе рискованной, удивляющей толпу. Съ искусствомъ истиннымъ тутъ уже нѣтъ ничего общаго. Можно идти далѣе. Преобладаніе *одного* инструмента передъ прочими въ какомъ-нибудь музыкальномъ сочиненіи, согласно поэтической задачѣ, диктующей цѣлое произведеніе, можетъ быть допущено, разумѣется, во избѣжаніе монотонности, на весьма короткое время. Но цѣлая пьеса, написанная *для* такого преобладанія, т. е. для поощренія виртуоза въ его самолюбіи, не есть-ли поступокъ противъ высшихъ цѣлей искусства? Логика даетъ отвѣтъ утвердительный и, съ этой регористической точки зрѣнія, придется произнести смертный приговоръ *всѣмъ концертамъ* (concertos), написаннымъ для фортепьяно, скрипки, віолончели и т. д., всѣмъ концертнымъ пьесамъ, хотя-бы съ титуломъ сонатъ и квартетовъ, и хотя-бы вышедшимъ изъ подъ пера самого Бетховена (какъ всякій художникъ, какъ-бы великъ онъ не былъ—сынъ своего времени и заплатилъ дань вѣку, написавъ много дребедени въ условныхъ рутинныхъ формахъ).

Можно и должно идти еще далѣе. Отъ *виртуозничанья* не изъяты и

сами композиторы. Развѣ не щеголяютъ они своимъ искусствомъ, своею *техникой*, т. е. владѣніемъ всѣми средствами композиторскими, выставляя эти *средства* въ самомъ блестящемъ видѣ, напоказъ и въ *ущербъ* задачѣ сочиненія? Мало того, развѣ нѣтъ и такихъ композиторовъ, которые вовсе не задумываются на счетъ задачи, а просто принимаются за перо, чтобъ написать сонату, квартетъ или симфонію (!), или музыкальную картину (?), прямо въ доказательство своего *умѣнья написать* сонату, квартетъ, симфонію или музыкальную картину? «Вотъ-молъ, полюбуйтесь, честные господа, какъ я славно все это написалъ! Чѣмъ я хуже другихъ? Какой лихой контрапунктъ у меня подведенъ! Какъ я разомъ развиваю двѣ или три темы! А въ оркестровкѣ сколько *новыхъ* сочетаній!» и т. д. И такой господинъ въ простотѣ души полагаетъ, что онъ художникъ, особенно когда пріятели его въ газетахъ заявятъ, что онъ *художникъ истинный*, да еще ставятъ его въ примѣръ другимъ, невиртуозничающимъ техникою и слѣдовательно *не* истиннымъ художникамъ.

Смѣшеніе понятій о средствахъ и о цѣляхъ музыкальнаго дѣла дошло у насъ, между прочимъ, до степени высокаго комизма. Я приведу только одинъ примѣръ, по моему убѣжденію, довольно яркій. Для наглядности опять проведу параллель съ живописью, тѣмъ болѣе, что рѣчь пойдетъ о «музыкальной картинѣ».

Что бы вы сказали о пейзажистѣ, который выставилъ-бы видъ съ береговъ Волги, гдѣ среди спокойнаго русскаго неба, на самомъ замѣтномъ мѣстѣ картины, красовалось-бы огромное *пятно* зловѣщебагроваго цвѣта, напоминающее изверженіе Везувія, что ли, или тому подобныя катастрофы! Что бы вы подумали объ этомъ «художникѣ», который на вашу просьбу разъяснить загадочность этого «намѣренія» съ багровымъ пятномъ, отвѣтилъ бы такъ: «Я не имѣлъ тутъ *никакого* намѣренія; мнѣ просто — эта пурпуровая краска понравилась». Вы скажете одно, что мой примѣръ слишкомъ круто нелѣпъ, что такихъ абсурдовъ положительно не бываетъ. Я соглашусь съ вами, касательно *живописи*, — картину такой резонности не приняли-бы ни на какую выставку. Но въ музыкѣ — увы! — Я вамъ могу сообщить *фактъ*, *буквально* параллельный моему примѣру абсурда. Въ музыкѣ, какъ извѣстно, есть свой колоритъ, свои *краски*: это—различныя звучности оркестра. Между этими звучностями есть иныя особенныя, экзотическія, употребляемыя въ чрезвычайно рѣдкихъ случаяхъ и потому вызывающія въ душѣ особенныя, необычайныя ощущенія. Такъ напримѣръ, есть инструментъ — там-тамъ со страннымъ, зловѣщимъ, потрясающимъ звукомъ. Этотъ звукъ вызываетъ страшные образы—въ родѣ послѣдняго дня міра, воскресенія мертвыхъ изъ могилъ, или, по крайней мѣрѣ въ связи съ какими-то варварскими кровавыми жертвоприношеніями, или изображаютъ собою роковое гудѣнье колокола «au naturel» и т. п. (согласно съ этимъ употребленіе там-тама въ «Реквіемахъ» Керубини

и Берліоза, въ «Кортесѣ» Спонтини, въ «Робертѣ» и въ «Гугенотахъ» Мейербера и т. д.).

Но у насъ есть фантазіи-попурри, написанныя русскимъ музыкантомъ на три приволжскія пѣсни и озаглавленныя «музыкальной картиной». Въ концѣ этого попурри, въ сущности очень спокойнаго и незлобиваго, совершеннымъ сюрпризомъ для слушателя, раздается мрачный, зловѣщій звукъ там-тама!!

Когда я слышалъ эту фантазію въ первый разъ нѣсколько лѣтъ назадъ, изумленный этимъ «багровымъ пятномъ», этимъ «везувіемъ» на степномъ полу-татарскомъ небѣ, я въ недоумѣніи обратился къ автору съ вопросомъ: «что именно хотѣлъ онъ изобразить своимъ страшнымъ звукомъ там-тама?» Авторъ мнѣ *лично* отвѣтилъ, что онъ *ровно ничего* не воображалъ себѣ при этомъ случаѣ, а ему просто звукъ там-тама *понравился* и казался тутъ *кстати*. Приводя весь случай съ дипломатическою точностью я, конечно, ни на волосокъ не преувеличилъ *абсурда* въ моей параллели съ живописью. Артистъ, который употребляетъ краску для *краски* не понимаетъ и никогда не пойметъ, что родиться малярожъ не значитъ еще имѣть призваніе къ живописи, что быть краскотеромъ, не значитъ еще быть «художникомъ». У художника прежде всего мозги должны быть вспаханы.

Вотъ теперь, когда разница между музыкой «со смысломъ» и музыкой «безъ смысла» нѣсколько уяснилась, обратимся опять къ нашей темѣ, къ изрѣченію Глюка. Сознательный, мыслящій художникъ отбрасываетъ отъ себя всякую малѣйшую солидарность съ мастерами композиторскихъ дѣлъ, полуремесленниками, которые въ нотѣ видятъ только «ноту», въ звукѣ только «звукъ», въ сочиненіи музыки только «подбиранье» ритмовъ, аккордовъ и «звучностей» и затѣмъ далѣе ничего!

Сознательный, истинный художникъ говоритъ: «Приступая къ сочиненію оперы, я прежде всего стараюсь *забыть*, что я — музыкантъ».

То есть другими словами: мыслящій художникъ, создавая оперу, помнитъ объ одномъ: о своей *задачѣ*, о своемъ *объектѣ*, о *характерахъ* дѣйствующихъ лицъ, о драматическихъ ихъ столкновеніяхъ, о колоритѣ каждой сцены, въ общемъ ея и въ частностяхъ, о разумѣ каждой подробности, о впечатлѣніи на зрителя-слушателя въ каждый данный моментъ; объ остальномъ, прочемъ, столько важномъ для мелкихъ музыкантовъ, мыслящій художникъ *ни мало* не заботится, потому что эти заботы, *напоминая* ему, что онъ «музыкантъ», отвлекли бы его отъ цѣли, отъ задачи, отъ объекта, сдѣлали бы его изысканнымъ, аффектированнымъ. Да и не зачѣмъ ему заботиться объ этомъ «прочемъ». Оно ему само дается. Приступая къ писанію оперы, онъ чувствуетъ внутри себя *всѣ* силы къ этому дѣлу. Техникой онъ владѣетъ вполнѣ, иначе не осмѣлился бы выступить передъ публикой; палитра его готова. *Какія* будутъ нужны краски, *какъ* онъ ихъ сочетать будетъ, *какъ* будетъ группировать подробности, все это не зависитъ нисколько отъ него са-

мого, нисколько отъ его «виртуозности», а зависитъ единственно отъ задачи, отъ сюжета.

«Все, что изыскано, преувеличено, противорѣчитъ намѣренію театра, цѣль котораго была, есть и будетъ отражать въ себѣ природу: «добро, зло, время и люди должны видѣть въ немъ, какъ въ зеркалѣ». Такъ говоритъ Шекспиръ устами своего Гамлета, въ совѣтахъ актерамъ (Гамлетъ, актъ III, сц. 2). Глюкъ, по всей вѣроятности, и не читалъ Шекспира, но, безъ сомнѣнія, смотрѣлъ на драму вообще и на музыкальную драму не иначе, какъ шекспировскими глазами. И Глюкъ видѣлъ въ драмѣ «зеркало жизни». Какъ не допустить, чтобы *между* зрителемъ и этимъ зеркаломъ протѣснился еще кто-то, совсѣмъ незваный (un intrus), музыкантъ, со своею композиторскою техникою и виртуозничаньемъ его напоказъ! Богъ съ нимъ, съ музыкантомъ! Долой его! Напротивъ, авторъ музыкальной драмы, какъ всякій истинный драматургъ, долженъ совершенно стушеваться, исчезнуть за своими персонажами и не заслонять ихъ собою и своею «хорошо» выдѣланною музыкою.

Чѣмъ же выше *виртуозничанье* композиторствомъ, фактурою въ музыкальной драмѣ, нежели неумѣстное кокетство голосомъ и вокальнымъ искусствомъ? Ровно ничѣмъ! Одно виртуозничанье ровно также нелѣпо и презрительно, какъ другое. Только виртуозничанье голосомъ уже весьма давно осмѣяно, и въ наше время такого рода насмѣшки даютъ пищу и потѣху только пошлѣйшимъ изъ рецензентовъ, которымъ положительное недоступно.

Есть очень простыя мысли, до которыхъ не совсѣмъ-то легко люди добираются. Вѣдь и для того, чтобы Америку открыть, стоило только направить корабль въ ту сторону. Для того, чтобъ стать на точку «отрицанія въ себѣ *музыканта*, на пользу музыки въ музыкальной драмѣ», потребна была могучая геніальность такого художника, какимъ былъ Глюкъ.

Очень немного на свѣтѣ музыкантовъ, которые могли бы прямо сочувствовать Глюку въ его драгоцѣнномъ принципѣ. Моцартъ, несравненно болѣе Глюка даровитый, какъ музыкантъ собственно, одаренный изумительнѣйшимъ равновѣсіемъ въ себѣ рѣшительно *всѣхъ* достоинствъ идеальнаго «музыканта», именно поэтому всегда былъ прямо на сторонѣ «музыки» (какъ и выражался въ письмахъ къ отцу, по случаю своихъ оперъ). Если же, увлеченный силою таланта, доходилъ до полнѣйшей «объективности», во многихъ сценахъ «Донъ-Жуана» и «Волшебной Флейты», если *создавая* эти безсмертныя сцены (невозможныя для концертовъ) навѣрное въ то время «позабывалъ», что онъ музыкантъ, фактурою не щеголялъ, изъ рутинныхъ, капельмейстерскихъ формъ выступалъ смѣлою стопою (какъ напр. въ геніальнѣйшей сценѣ статуи за ужиномъ), то все же тутъ не было высшей, философской «сознательности»; до силы глюковскаго изрѣченія Моцартъ не подымался.

Симфонистъ-гигантъ, Бетховенъ, творецъ оркестроваго стиля, возвелъ свой могучій, внутренній «лиризмъ» до полной объективности и, конечно, въ высшихъ созданіяхъ своихъ (3-й, 4-й, 5-й, 6-й, 7-й, 8-й, 9-й симфоніяхъ,

во второй мессѣ, въ *послѣднихъ* сонатахъ и квартетахъ), какъ мыслящій художникъ, музыкантъ-философъ, невольно слѣдовалъ глюковскому принципу, не отрываясь ни на секунду отъ своего *объекта*; но именно потому, что былъ прежде всего «симфонистомъ», не могъ отвлечься отъ своей музыкальности въ изрѣченіи, подобномъ глюковскому. Довольно того, что онъ былъ въ созданіяхъ своихъ объективенъ *на столько*, что рѣшительно «забывалъ о мнимой потребности *ласкать слухъ* своей аудиторіи». Напротивъ, очень часто (особенно въ послѣднемъ періодѣ) онъ прямо оскорблялъ слухъ аудиторіи выходками необузданно-дикими, конечно, въ зависимости *отъ идеи*, чѣмъ приводилъ въ ужасъ критиковъ, которые *къ нему* прикладывали скромный, симфоническій и квартетный масштабъ Моцарта!

Въ наше время на полѣ музыкальной критики совершается явленіе, весьма на это похожее, хотя и направленное въ обратную сторону. Нынѣшніе критики, воспитавъ себя на изысканныхъ, пряныхъ диссонансахъ и синкопахъ Шумана, Листа, Берліоза, именно *только* въ этихъ мелкихъ пряностяхъ видятъ «хорошую, вкусную музыку» и находятъ интересное музыкальное содержаніе. Вѣчно копошась въ музыкѣ аффектированной, неестественной, такіе критиканы положительно отъучили свой вкусъ отъ первобытныхъ, простыхъ, здоровыхъ, музыкальныхъ формъ и пріемовъ. Все простое, натуральное, не вычурное, крупное приводитъ въ ужасъ ихъ чопорность, кажется имъ злѣйшимъ, по ихъ мнѣнію, оскорбленіемъ искусства, т. е. «*колкостью*», и они, прикладывая свой крошечный шумановскій масштабъ къ циклопическимъ созданіямъ Глюка и Бетховена, пресамоувѣренно провозглашаютъ:

«Въ раю кавалера Глюка нѣтъ ни одной живой ноты».

«Финалъ 5-й симфоніи Бетховена—тривіальность, потому что выстроенъ на самой «пошлой» трубной фанфарѣ».

Очень ясно, что этимъ жалкимъ лиллипутамъ, этимъ инфузоріямъ музыкальнаго міра съ ихъ удовлетвореніемъ себя хорошей музыкой, тамъ, гдѣ часто *никакой* музыки не обрѣтается, и съ ихъ восторгами отъ «музыкальнаго содержанія» тамъ, гдѣ кромѣ нотъ ровно ничего не содержится, до пониманія «музыкальной правды» и до сознанія глюковскаго принципа—

Какъ до звѣзды небесной далеко!

Музыкальная хроника *).

(Переводъ съ французскаго).

Месса Россини.—Немного исторіи и эстетики по этому поводу.—Керубини и Бетховенъ.—Панегиристы и памфлетисты.—Идеалъ Россини.—Разборъ его мессы.—Краткій отчетъ. — Исполненіе. — Артисты. — Дирижеръ оркестра.—Патти, составляющая тріо съ двумя флейтами.



актъ—не скажемъ событіе—интересующій нашъ музыкальный свѣтъ въ настоящій моментъ — это *торжественная* месса Россини, которую мы услышали въ первый разъ въ концертѣ Г. Віанези, нѣсколько дней тому назадъ, и которая была повторена 11 (23) января въ пользу школъ Патріотическаго Общества. Нашъ отчетъ о мессѣ появляется нѣсколько позже отчетовъ другихъ органовъ русской прессы Съ тѣмъ большей осторожностью должны мы высказать свое мнѣніе и доказать его основательность. Это обстоятельство заставляетъ насъ сдѣлать небольшой историческій обзоръ.

Первому расцвѣту христіанскаго музыкальнаго искусства предшествовали контрапунктическія сочиненія фламандской школы XV вѣка, а поприщемъ служила ему Италія XVI вѣка. И такъ — эпоха Палестрины, величаваго стиля церковной музыки «a capella», т. е. музыки безъ участія оркестра или органа, почти современна расцвѣту великой итальянской живописи и вполнѣ современна литературнымъ знаменитостямъ Озоніи, Аристотелю и Тассо. Это совпаденіе знаменательно.

Семнадцатый вѣкъ, создавшій оперу и пѣніе *соло*—до тѣхъ поръ чуждое музыкальному искусству—сосредоточилъ все вниманіе, всѣ симпатіи публики на очаровательности единичнаго вокальнаго исполненія, на обаятельности виртуозности пѣвицъ и пѣвцовъ—сопрано.

Великое музыкальное движеніе, которое— все тамъ же, въ Италіи — на всегда освободило *мелодію* отъ оковъ контрапункта, было роковымъ для стиля церковной музыки.

Идеалъ Палестрины, могучая красота церковной музыки, воплощенная въ хорахъ, въ сочетаніи голосовъ, въ вокальной полифоніи — меркнетъ, те-

*) «Journal St.-Pétersbourg», 1870, № 13.

ряется все болѣе и болѣе. Участіе оркестра и примѣненіе инструментальныхъ формъ къ вокальной музыкѣ не произвели бы на церковный стиль болѣе не благопріятнаго вліянія, чѣмъ «арія».

Весь семнадцатый вѣкъ обнаруживаетъ прогрессивный упадокъ церковной музыки въ Италіи, и все болѣе и болѣе замѣтное уклоненіе вкуса отъ церковнаго стиля.

Этотъ упадокъ, эти уклоненія, гораздо сильнѣе въ XVIII вѣкѣ. Въ то время какъ нѣмецкіе мастера, непреклонные въ служеніи строгому искусству, подъ вліяніемъ принциповъ протестантизма, создавали образцовыя произведенія германскаго полифоническаго стиля, какъ мессы и кантаты Себастіана Баха, ораторіи Генделя—католическая церковная музыка опускалась до уровня стиля оперы-буффъ. Тѣ-же пошлые аккорды, размѣры—тѣ же плоскія ритмы, то же предпочтеніе единичнаго пѣнія, согласно моднымъ требованіямъ. «Стабатъ» Перголезе (1736), не смотря на всѣ свои достоинства, не имѣетъ настоящаго характера церковной музыки. Сентиментальный элементъ слишкомъ преобладаетъ въ немъ, а мелодіи, *тождественныя* съ театральными мелодіями того времени, довольно скудны. Даже нѣмецкая музыка испытываетъ на себѣ вліяніе, пагубное для настоящаго церковнаго стиля, который по идеальному представленію, не долженъ ни въ чемъ напоминать свѣтскій стиль.

Моцартъ, этотъ всемірный музыкальный геній, подражая стилю Генделя въ своей церковной музыкѣ, все-таки, какъ и въ большинствѣ своихъ оперъ, является композиторомъ, родственнымъ «итальянцамъ» своего времени (Жомелли, Галуппи, Траетта, Паэзіелло, Чимароза). Его образцовое произведеніе этого рода, «Реквіемъ», величественный въ нѣкоторыхъ частяхъ, не совсѣмъ свободенъ отъ погрѣшностей противъ строгаго стиля, требуемаго сюжетомъ. Конецъ знаменитаго квартета «Tuba mirum», напримѣръ, есть, собственно говоря, ничто иное, какъ вокальная каденца, которая какъ будто заимствована изъ какой нибудь итальянской оперы того времени. «Мессы» Моцарта, также какъ «мессы» Іосифа Гайдна, легкаго и пріятнаго характера, почти забыты въ наши дни и никакъ не могутъ служить образцами церковной музыки, въ ея глубокомъ значеніи.

Въ первую четверть нашего столѣтія два великихъ имени прославились въ области церковной музыки и придали ей новый блескъ: Керубини и Бетховенъ.

Керубини, котораго нѣкоторые изъ его современниковъ, и между прочимъ Бетховенъ, считали самымъ совершеннымъ драматическимъ композиторомъ проявляетъ, въ отношеніи фактуры, можетъ быть, еще больше таланта въ сферѣ церковной музыки.

Его мессы, его гимны, его духовныя сочиненія представляютъ собою образцовыя произведенія, полныя величія и красоты съ начала до конца.

Можетъ быть въ нихъ больше обдуманности, чѣмъ вдохновенія—это возможно! но во всякомъ случаѣ это мастерскія произведенія. Рискуя быть наз-

ваннымъ ретроградомъ, я не могу не посовѣтовать изучать и слушать эти образцовыя творенія всѣмъ тѣмъ, которые еще не испортили окончательнаго своего музыкальнаго вкуса.

Двѣ мессы Бетховена далеко не одинаковаго достоинства по сравненіи. Первая въ *ut* (op. 8) представляетъ изліяніе наивнаго религіознаго лиризма въ традиціонныхъ формахъ, требуемыхъ богослуженіемъ и вкусомъ того времени. Оно прекрасно, но слишкомъ скромно, слишкомъ по-дѣтски для Бетховена.

Вторая месса въ *ré* (op. 123) — вмѣстѣ съ девятой симфоніей — есть самое колоссальное, самое совершенное проявленіе обширнаго генія автора.

Это смѣлое сочетаніе стиля Палестрины со стилемъ Баха и Генделя, помноженныхъ одинъ на другого и увѣнчанныхъ мастерствомъ величайшаго изъ симфонистовъ.

Въ цѣломъ, это твореніе настолько возвышенно и отвлеченно, что перестаетъ быть музыкальной мессой и является скорѣе чѣмъ-то въ родѣ таинственнаго коментарія къ тексту римско-католической литургіи.

Бетховенъ—какъ въ свою очередь и Керубини—пользуется для своего полифоническаго сочиненія всѣми средствами, всѣми богатствами новѣйшей вокальной и инструментальной музыки; но строгость мысли занимаетъ первое мѣсто во всѣхъ сочетаніяхъ, стиль никогда не становится театральнымъ. Пѣніе «соло» никогда не приближается къ пошлыхъ формамъ оперной аріи (чего нельзя сказать про нѣкоторые пассажи злополучной ораторіи Бетховена «Христосъ на горѣ Масличной»).

Церковная музыка нашихъ дней должна слѣдовать по стопамъ второй мессы Бетховена, если она не хочетъ отречься отъ своего великаго призванія.

Этотъ благородный Бетховенскій стиль принятъ за образецъ — по крайней мѣрѣ въ принципѣ — въ «Ревкіемѣ» Берліоза и въ мессахъ Франца Листа.

Но, за этими рѣдкими исключеніями, большинство произведеній церковной музыки нашихъ дней, въ особенности у романской расы, стоитъ на уровнѣ неимовѣрно низкомъ. Итальянскій и французскій вкусы настолько извращены въ этомъ отношеніи, что никто уже не считаетъ преступленіемъ передѣлывать аріи любимыхъ оперъ en «pasticcio» къ тексту какой нибудь мессы или «Реквіема» для церковнаго употребленія. Я слышалъ собственными ушами, какъ *органъ* (!!) въ католической церкви въ Одессѣ, во время богослуженія, игралъ увертюры изъ оперъ *Цампа* и *Gazza Ladra!..*

Что можно было требовать въ смыслѣ строгости стиля отъ итальянскаго маэстро—самаго «изнѣженнаго» изъ всѣхъ музыкантовъ, живущаго въ Парижѣ, проводящаго жизнь въ «dolce far niente» и занимающагося не много искусствомъ для своего удовольствія.

Если, какъ мы видѣли, Стабатъ Перголеза уже не настоящая религіозная музыка, и мало отличается отъ театральнаго стиля того времени—

то почему-же требовать, чтобы *Стабатъ* Россини не грѣшилъ противъ идеала церковной музыки?

Если Гайднъ и Моцартъ сочиняли «мессы» весьма слабыя—если первая месса Бетховена далека отъ совершенства — почему же Россини не имѣетъ права сочинить, *для своего удовольствія, посредственную мессу?*

Хвалебные дифирамбы, воспѣваемые французскими газетами въ честь этой мессы, въ качествѣ «великой религіозной эпопеи» (!)—одного изъ величайшихъ откровеній искусства (!) и т. д., вызываютъ у насъ улыбку, но они понятны. Это простыя рекламы, или лесть, вызванная огромной славой, которую пріобрѣло во Франціи имя автора. Но все это гораздо менѣе смѣшно, несравненно менѣе оскорбительно для искусства и его критики, чѣмъ обратная крайность, чѣмъ чрезмѣрное *порицаніе* какого-то Россини!

Нашей русской прессѣ слѣдуетъ, на этотъ разъ, отдать пальму первенства за это преувеличеніе въ *дурную сторону.*

Бѣдный авторъ Вильгельма Телля!—Находятъ, что его инструментовка всегда была *груба* (sic!) и что оркестровка его мессы непозволительна, даже для начинающаго; его сажаютъ на школьную скамью, чтобы доказать ему посредствомъ a+b, что онъ не знаетъ гармоніи, бѣдный малый!

И это печатается все въ томъ же журналѣ, который встрѣтилъ громкими похвалами появленіе жалкихъ музыкальныхъ каракуль въ приложеніи къ шуточной трагедіи, какой-то quasi—оперы, микроскопическая слава которой все убывала, пока не потерпѣла полнаго fiasco на восьмомъ представленіи, передъ пустой залой...

Задаешь себѣ вопросъ—кто эти строгіе судьи? Въ чьихъ честныхъ рукахъ находится русская музыкальная критика? Не есть-ли это, наконецъ, мистификація, которая должна бы имѣть границы?

Отвернемся отъ этого грустнаго явленія и приступимъ къ оцѣнкѣ нашей мессы.

Самый большой недостатокъ ея—это неправильность стиля, несравненно болѣе разительная, чѣмъ въ «Стабатѣ» великаго мастера.

Ясно видно, что его идеалъ въ мессѣ не могъ подняться до той высоты, которую требовалъ сюжетъ; чувствуется, что у него не было даже намѣренія сравняться съ Керубини или съ Бетховеномъ. Вполнѣ понятно, что его идеалъ, идеалъ Россини, выраженный въ трудѣ, предпринятомъ, такъ сказать, для отдыха, могъ воплотиться только въ мессѣ для Парижскаго собора, во время которой дамы большаго свѣта раздаютъ свою милостыню,—въ красивой, изящной мессѣ, пріятной въ смыслѣ мелодіи, не лишенной нѣкоторыхъ сильныхъ мѣстъ. Вотъ каковъ идеалъ, и въ общемъ онъ довольно хорошо выполненъ въ трудѣ, который не мѣтитъ слишкомъ высоко.

Но нѣкоторыя части совсѣмъ не соотвѣтствуютъ другимъ. Сопоставленіе очень громкаго и очень тихаго, церковнаго и весьма легкомысленнаго или

свѣтскаго—трудно согласить и объяснить въ отношеніи такого обширнаго ума, такого гибкаго таланта.

Чтобы точнѣе опредѣлить нашу мысль, сдѣлаемъ бѣглый обзоръ всѣхъ частей мессы.

№ 1. *Kyrie eleison, christe eleison.* Начало «Kyrie» — величественная фраза, мастерски модулированная. Это прекрасный перистиль, обѣщающій гораздо болѣе, чѣмъ даетъ само зданіе. Нѣжная кантилена (pppp), исполненная хоромъ, уже не отвѣчаетъ своимъ мелодическимъ рисункомъ первой идеѣ. «Христосъ» безъ оркестра сносно подражаетъ стилю «à capella» Палестрины, но ему не достаетъ благоговѣйности и онъ не достаточно сливается съ формами первыхъ частей, взятыхъ въ ихъ цѣломъ.

№ 2. *Gloria*: Опять превосходное вступленіе, въ особенности въ мужественныхъ звукахъ оркестра. Andantino mosso на слова «Et in terra pax» построено въ весьма простой гармонической формѣ, но носитъ глубокій отпечатокъ церковно-католическаго стиля. Къ сожалѣнію, нѣсколько дальше эта удачная мысль испорчена восходящей гаммой въ тріолетахъ въ партіяхъ для пѣнія-соло. Это бѣдно изобрѣтеніемъ и принадлежитъ къ категоріи «rosalies»—ошибочныя повторенія квинтетами выше или ниже (выраженіе музыкальныхъ ателье).

№ 3. «*Gratias agimus*» — маленькій терцетъ для контральта, тенора и баса (г-жа Требелли, гг. Кальцоляри и Багаджіоло), не особенно религіознаго оттѣнка, скорѣе пасторальнаго, но красиво модулированный и граціозный, какъ произведеніе Кореджіо.

№ 4. Арія тенора (г. Кальцоляри) на слова: «*Domine Deus, rex coelestis*, составляетъ одинъ изъ недостатковъ партитуры. Эта арія съ плоскимъ ритмомъ, съ пошлой мелодіей, напоминающей (въ худшемъ видѣ) нѣкоторыя фразы весьма извѣстной оперы—была бы едва ли у мѣста на сценѣ. Среди мессы, написанная на духовный текстъ, она слишкомъ поражаетъ; невѣрность выраженія, небрежность стиля доведены въ ней до послѣдней степени. Согласите это, пожалуйста, съ величіемъ таланта Россини.

№ 5. «*Qui tollis peccata mundi*» — дуэтъ для сопрано и контральта (г-жи Фриччи и Требелли-Беттини). Это тепловатая музыка и слишкомъ растянутая въ своемъ развитіи, которое не представляетъ никакого интереса.

№ 6. Арія для баса (г. Багаджіоло) на слова: «*Quoniam tu solus sanctus*» вполнѣ неудачна и носитъ фальшивый характеръ. Грубо-военная система и пошлая мелодія не могутъ примириться съ текстомъ. Фактура весьма посредственна. Изъ всего этого видно, что месса блистаетъ только въ своихъ партіяхъ «соло».

№ 7. *Finale di Gloria.* Повтореніе оркестроваго и хороваго вступленія № 2, за которымъ слѣдуетъ весьма развитая фуга «cum Sancto». Это довольно удачное подражаніе стилю Генделя и Керубини и оно хорошо мирится съ общимъ характеромъ церковной музыки; но контрапунктныя сочетанія довольно плоски,

а гармонія цѣлаго, хотя красива, тверда и сильна, не представляетъ достаточнаго интереса въ своемъ развитіи (не всякому быть Керубини!).

№ 8. *Credo*. Текстъ «Credo», серьезно разработанный, представляетъ воображенію композитора неисчерпаемыя богатства. Это цѣлая серія картинъ самыхъ обширныхъ и разнообразныхъ (твореніе, страшный судъ, блаженство будущей жизни). Тайна искупленія—(«Propter nos homines» и «Et incarnatus est»), чувство непоколебимой вѣры («Credo in unum Deum»), горестнаго соболѣзнованія («Crucifixus»), выраженныя въ текстѣ «Credo» могутъ, если придать ему настоящій смыслъ религіозной эпопеи, служить главной, весьма возвышенной темой для музыки, которая хочетъ художественно изобразить свой великій сюжетъ. Но только во второй мессѣ Бетховена нужно искать всѣ эти чудеса, выполненныя кистью музыкальнаго Микель-Анджело.

Не будемъ упорствовать въ отыскиваніи чего нибудь подобнаго въ мессѣ, которая насъ занимаетъ. Здѣсь, «Credo» послужило для красиваго сочетанія голосовъ, для прекраснаго плана модуляцій, для архитектуры звука, хорошаго тона, но не волнующей насъ, не заставляющей насъ ни думать, ни мечтать. Такъ ведетъ насъ авторъ до «Crucifixus».

«*Crucifixus*» Россини (№ 9)—хорошенькій, но ничтожный романсъ, чудно спѣтый г-жей Патти—больше ничего.

Непостижимо, какъ композиторъ, одаренный изящнымъ умомъ, могъ пренебречь *правдивостью выраженія* до такой степени, чтобы выразить страданія Іисуса Христа въ тепловатой и слащавой мелодіи, останавливаясь съ особенною любовью на случайныхъ словахъ: «Sub Pontio Pilato»! Пусть объяснитъ это кто можетъ!

№ 10. «*Et resurrexet*», финалъ «Credo» есть измѣненное повтореніе № 8, за которымъ слѣдуетъ фуга, также широко развитая, какъ и фуга «cum sancto», но, по моему мнѣнію, болѣе ясная и болѣе эффектной красоты. Я исключаю самые послѣдніе такты, что то въ родѣ весьма неудачной «Coda».

№ 11 представляетъ религіозную прелюдію во время дароприношенія. Этотъ отрывокъ не исполняется передъ публикой, потому что эта музыка предназначается для органа, котораго нѣтъ въ нашихъ концертныхъ залахъ. Я слышалъ эту, довольно трудную, прелюдію, прекрасно исполненную на органѣ г. Направникомъ, но я не былъ удовлетворенъ этой музыкой, стремящейся подражать стилю Баха,—сухой и холодной въ своихъ напрасныхъ стараніяхъ, мало свойственной характеру Россини и не выполняющей своей цѣли — изображенія таинственнаго эпизода.

Тональности мессы, веденныя до сихъ поръ съ большимъ знаніемъ, представляютъ между № 11 и слѣдующимъ нумеромъ непростительный разрывъ частей. Послѣ тона fa-dièse mineur и majeur мы сразу переходимъ въ ut-majeur (!) «Sanctus'a».

№ 12 обнимающій тексты «*Sanctus*», «*Ossana*» и «*Benedictus*», представляетъ весьма красивое сочетаніе голосовъ *безъ оркестра*, но разработанъ въ

свѣтскомъ стилѣ. Интервалъ въ *секстахъ* (который имѣетъ для меня еще то неудобство, что напоминаетъ мнѣ «нота въ ноту» одинъ изъ самыхъ извѣстныхъ русскихъ романсовъ) носитъ характеръ вполнѣ свѣтскій, съ оттѣнкомъ любовной слащавости. Мелодическія и гармоническія измѣненія этого тихаго отрывка нисколько не напоминаютъ церковнаго стиля, но они весьма пріятны для уха и въ хорошемъ исполненіи производятъ прекрасное впечатлѣніе.

Почти нечего сказать объ аріяхъ для контральта № 13: «*O salutaris*» и № 14 «*Agnus Dei*», развѣ то, что аккомпаниментъ послѣдняго напоминаетъ одну сцену изъ Гугенотовъ и одну сцену изъ Риголетто — сходство весьма мало пригодное для сюжета музыки.

Въ общемъ—месса Россини только посредственное произведеніе, удачное въ хорахъ и въ «morceaux d'ensemble», но вполнѣ неудачное въ «solos».

Вокальныя партіи разработаны съ обычнымъ мастерствомъ, присущимъ Россини (равнымъ Моцарту въ этомъ отношеніи)—оркестровка не представляетъ ничего особеннаго, а въ нѣкоторыхъ мѣстахъ кажется небрежной. Это уже не блестящая и интересная инструментовка Вильгельма Телля или даже Стабата.

Месса, написанная Россини въ 1863 году, сначала только для пѣнія, съ аккомпаниментомъ фортепіано и гармоніума, была инструментована авторомъ въ 1865 году.

Исполненіе было довольно тщательное. Между солистами: г-жи Фриччи и Требелли и г. Кальцоляри приложили всевозможное стараніе, чтобы хорошо выполнить свои роли, не особенно благодарныя со стороны виртуозности.

Г. Багаджіоло не умѣетъ еще управлять своимъ чуднымъ голосомъ и обнаруживаетъ недостаточность своего музыкальнаго образованія, какъ въ интонаціи, такъ и въ отсутствіи отчетливости въ своихъ роляхъ. Ему придется поработать еще очень много, чтобы стать артистомъ, достойнымъ своего прекраснаго голоса.

Хоры превосходно выполнили свою трудную задачу. Г. Віанези весьма опытный дирижеръ и обладаетъ великимъ искусствомъ хорошо управлять звуковыми массами. Однако, было бы желательно, чтобы рядомъ съ талантомъ и громадной энергіей, признанныхъ за нимъ, онъ выказалъ нѣсколько болѣе вниманія къ тонкостямъ и оттѣнкамъ партитуры, которую онъ исполняетъ.

Авторъ мессы обозначилъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ pppp, желая получить «piano pianissimo»—но мы слышали едва простое «piano»! Конечно, *абсолютное* pianissimo, звукъ едва слышный, весьма трудно достигнуть для множества хоровъ и оркестровыхъ музыкантовъ—но этотъ оттѣнокъ *достижимъ* при извѣстномъ усиліи «ad hoc» со стороны дирижера.

Между различными пьесами, исполненными артистами итальянской оперы въ концертѣ г. Віанези до начала мессы Россини и въ послѣдней части концерта 11 (23) января, не было ничего замѣчательнаго, кромѣ отрывка изъ «Сѣверной Звѣзды» Мейербера, который спѣла г-жа Патти.

Говоря послѣдній разъ о сочиненіяхъ Мейербера, я сдѣлалъ замѣчаніе, что онъ склоненъ серьезно злоупотреблять своимъ громаднымъ талантомъ.

Одно изъ этихъ странныхъ злоупотребленій, составляетъ финальное рондо въ «*Сѣверной Звѣздѣ*» — терцетъ для легкаго сопрано и двухъ флейтъ. Онъ былъ написанъ для Женни Линдъ (въ «Силезскомъ лагерѣ», пьеса, сочиненная на случай и поставленная въ Берлинѣ въ 1844 г.) и можетъ быть выполненъ въ совершенствѣ только такими феноменами, какъ Линдъ и Патти. Это фокусъ, приводящій слушателей въ удивленіе — но настоящая *музыка* должна необходимо отсутствовать въ произведеніи, въ которомъ голосъ человѣческій превращенъ въ инструментъ, соперничающій съ двумя флейтами, перещеголявшій ихъ въ арпеджіяхъ, въ пассажахъ, въ ихъ стаккато!..

Можно восхищаться высокой степенью развитія голоса у Патти, но нельзя примириться съ антимузыкальнымъ элементомъ пьесы.

Мы поговоримъ объ этомъ предметѣ еще разъ по случаю оперы «Pardon de Ploërmel».

II *).

Галька г. Монюшко.—«Плоэрмельскій праздникъ» Мейербера.

Никто не станетъ оспаривать у журнальнаго хроникера права говорить, въ дѣлѣ искусства, только о томъ, что онъ находитъ замѣчательнымъ въ хорошемъ или дурномъ смыслѣ, и умалчивать о многомъ другомъ.

Поэтому я не буду говорить о возобновленіи *Риголетто*, гдѣ замѣчательно было только *лицо* Маріо, каждой чертой напоминавшее короля Франциска I, изображеннаго Тиціаномъ — и игра великаго артиста, который, хотя утратилъ уже голосовыя средства, но все-таки долженъ служить образцомъ для молодыхъ артистовъ по тому пониманію, которое онъ вкладываетъ въ каждую роль.

(Въ *Rigoletto* и въ *Ballo in Maschera* голосъ не такъ измѣняетъ ему, какъ въ *Фаустѣ*):

Я не буду говорить о возобновленіи *Марты*, какъ не говорилъ и о «*Дочери полка*». Что могу я сказать вамъ о такой оперѣ, какъ: *Il Guiramento*, сочиненіе Меркаданте, оперѣ, которую я не рѣшился прослушать? Меня увѣряли, что сюжетъ взятый изъ *Angelo*, Виктора Гюго совсѣмъ искаженъ; тщетно стали бы вы искать на сценѣ *тирана Падуи*; единственный тиранъ пьесы— это *композиторъ*, какъ единственная замѣчательная пѣснь этой партитуры— это кантилена для віолончели, прекрасно спѣтая г. Давыдовымъ.

Задаешь себѣ вопросъ—зачѣмъ подобныя «образцовыя произведенія» появляются въ итальянскомъ репертуарѣ, который и безъ того блистателенъ по количеству исполненныхъ оперъ (до 26!), если не по выбору ихъ?

*) «Journal St.-Pétersbourg», 1870 г., № 56.

Что касается новинокъ, достойныхъ вниманія, то за послѣднее время появились только: опера Станислава Монюшко — *Галька*, на русской оперной сценѣ, и *Плоэрмельскій праздникъ* у итальянцевъ.

Произведеніе польскаго композитора не изъ тѣхъ, которые потребовали бы весь арсеналъ серьезной критики, стоящей на самомъ высокомъ уровнѣ. Эта опера есть первый трудъ автора, и сочинена четверть столѣтія тому назадъ (хотя первое представленіе ея въ Варшавѣ происходило въ 1858 г.). Есть еще и другія смягчающія обстоятельства, которыя можно противупоставить строгой критикѣ. Можно, напримѣръ, сказать себѣ: при оцѣнкѣопернаго музыкальнаго произведенія не слѣдуетъ, между прочимъ, забывать, что славянскіе композиторы любятъ отдавать въ своихъ твореніяхъ преобладающее значеніе элементу лирическому, сентиментальному, который совершенно противоположенъ элементу собственно-драматическому—сильному, энергичному, страстному. Славянская *пѣснь*, славянскій романсъ — грустный, меланхоличный, неопредѣленнаго и мрачнаго колорита можетъ часто измѣнить направленіе цѣлой оперы, написанной въ этомъ первобытномъ стилѣ, неимѣющемъ ничего общаго съ новѣйшимъ стремленіемъ къ стилю реалистическому и бурному до послѣдней степени, весьма удобному для исторической или эпической оперы, въ самыхъ широкихъ размѣровъ.

Въ четырехъ актахъ есть только одна сцена съ потрясающей драматической окраской, это сцена Гальки въ финалѣ послѣдняго акта. Все остальное весьма далеко отъ того, что слѣдуетъ называть драмой или драматическимъ интересомъ. Чтобы опредѣлить общій характеръ этого произведенія, достаточно сказать, что это элегическая жалоба въ «четырехъ картинахъ», которыя несправедливо носятъ названіе актовъ. Дѣйствіе однообразно и слишкомъ скудно, чтобы наполнить имъ цѣлую пьесу, раздѣленную на четыре промежутка съ поднятіемъ занавѣса. Содержаніе самое простое и обыкновенное: крестьянка Галька обольщена своимъ молодымъ господиномъ, который преспокойно женится на барышнѣ своего круга.

Узнавши объ измѣнѣ слишкомъ поздно—въ моментъ свадьбы помѣщика—бѣдная покинутая крестьянка, почти помѣшанная вслѣдствіе своего несчастія, обдумываетъ месть, собирается поджечь церковь, въ которой происходитъ вѣнчаніе, но побѣжденная религіознымъ чувствомъ и поддавшаяся вліянію звука органа, она внезапно принимаетъ другое рѣшеніе: она тушитъ огонь, приготовленный для поджога и бросается въ рѣку.

Все стараніе приложено, чтобы избѣгнуть всякой драматической коллизіи между дѣйствующими лицами. Есть, правда, въ пьесѣ молодой крестьянинъ, влюбленный, въ свою очередь, въ Гальку—но онъ становится ея покровителемъ только для того, чтобы сопровождать и защищать ее въ ея безумныхъ похожденіяхъ. Со стороны крестьянъ не проявляется и тѣни протеста. Молодой помѣщикъ спокойно пользуется своимъ коварствомъ, предоставляя своей жертвѣ и ея защитнику (!) предаваться горькимъ жалобамъ. Грустно и

видѣть и слышать эту пьесу. Нѣкоторое оживленіе вносится въ оперу мазуркой въ концѣ 1-го акта и танцемъ краковскихъ горцевъ (obertas) въ 3-мъ актѣ. Но эти балетныя сцены, довольно хорошенькія сами по себѣ, носятъ характеръ эпизодическій (вставочный). Основа сюжета остается однообразно-грустной, даже тогда, когда въ текстѣ говорится о веселомъ собраніи крестьянъ (начало 3-го акта), или о веселой пѣснѣ гудочниковъ (4-й актъ). Музыка не покидаетъ своихъ минорныхъ тоновъ и своихъ меланхолическихъ ритмовъ.

Перломъ этой партитуры, плачевнаго рода, несомнѣнно является дума молодого крестьянина (г. Комиссаржевскій) въ послѣднемъ актѣ. Въ роли Гальки (г-жа Платонова) есть нѣкоторыя мелодическія мѣста, довольно пріятнаго рисунка, но вся музыка этого произведенія не отступаетъ отъ формъ слишкомъ извѣстныхъ, слишкомъ опошленныхъ, въ оперѣ «mezzo carattere» цѣлымъ рядомъ второразрядныхъ сочиненій. Въ *славянскомъ* произведеніи прежде всего можно было-бы пожелать нѣсколько болѣе яркой мѣстной окраски. Музыка г. Монюшко, наоборотъ, хотя бы въ увертюрѣ, держится все время рутинной фактуры, заимствованной у мастеровъ отчасти французской, отчасти итальянской школъ. Наиболѣе «польское», что есть въ партитурѣ, это, пожалуй, танецъ горцевъ; потому что мазурка, не смотря на свой блестящій характеръ, есть ничто иное, какъ обыкновенная балетная музыка и не можетъ выдержать никакого сравненія съ великолѣпной мазуркой нашего Глинки въ *Жизни за Царя*. Оставляя въ сторонѣ такого великаго композитора, какъ Глинка, можно сказать, что даже *Русалка* Даргомыжскаго, построенная на подобномъ же сюжетѣ, есть колоссальное произведеніе рядомъ съ этой *безпритязательной* оперой г. Монюшко.

Послѣ *Гальки* онъ продолжалъ изучать свое искусство и въ его послѣднихъ сочиненіяхъ (ораторіи и пьесы для салоннаго пѣнія) прогрессъ очевиденъ. Теперь онъ только что окончилъ новую оперу—*Паріа*, на сюжетъ драмы Казиміра Делавинь. Если ее примутъ для Маріинскаго театра — тогда мы, можетъ быть, будемъ имѣть удовольствіе признать въ новомъ произведеніи дѣйствительно серьезный и драматическій стиль, образцомъ котораго Галька не можетъ служить.

Исполнители оперы — г-жа Платонова, г. Комиссаржевскій, а также г. Мельниковъ (молодой помѣщикъ), г. Кондратьевъ (отецъ невѣсты) и г. Соболевъ (управитель дома) заслуживаютъ большихъ похвалъ.

Танцы поставлены прекрасно и вызвали неистовые аплодисменты въ извѣстной части публики. Конечно, сюда примѣшался національный вопросъ, обнаружившійся слишкомъ горячо при первомъ представленіи.

Наконецъ, послѣ нѣсколькихъ мѣсяцевъ, въ продолженіи которыхъ держался мало привлекательный репертуаръ, появилась въ концѣ сезона интересная вещь на сценѣ итальянской оперы. «Лучше поздно, чѣмъ никогда», скажемъ мы.

Рѣчь идетъ о произведеніи, которое самъ Мейерберъ не зналъ, какимъ именемъ окрестить.

Корнуальскій пастухъ,—*Искательницы золота*,—*Проклятая долина*,—*Аврейская Божья матерь*, — таковы были различныя «временныя» названія произведенія, которое подъ своимъ настоящимъ именемъ явилось въ первый разъ въ 1859 г.. на сценѣ Комической оперы въ Парижѣ.

Плоэрмельскій праздникъ — замѣчательное произведеніе, какъ и все, что выходило изъ подъ пера Мейербера, но вмѣстѣ съ тѣмъ это весьма странная опера, также какъ ея названіе. По заглавію — это комическая опера, но партитура съ большими претензіями, а стиль и фактура представляютъ такія неровности, какъ ни въ одной крупной партитурѣ.

Разсказъ изъ быта бретонскихъ крестьянъ, не лишенный нѣкоторой граціи и свѣжести, но довольно скучный и въ сущности мало понятный, составляетъ либретто. Въ этой пьесѣ, созданной для театра Комической Оперы въ Парижѣ (въ 1859 г.), не было речитативныхъ сценъ между музыкальными отдѣлами.

Теперь, съ уничтоженіемъ діалоговъ, которые нѣсколько выясияли запутанный смыслъ текста, съ утратою легкости отъ введенія обязательныхъ речитативовъ и арій, всегда сопровождаемыхъ тяжеловѣсными оркестровыми силами, опера въ своей итальянской передѣлкѣ приняла болѣе чопорный видъ, чѣмъ имѣла первоначально, и контрастъ между ничтожностью, почти нелѣпостью, этой маленькой комедіи-легенды и серьезной, добросовѣстной фактурой нѣмецкаго мастера, тѣмъ болѣе чувствуется на каждомъ шагу. Подъ впечатлѣніемъ этой оперы, невольно вспоминается акварельная виньетка, превращенная, благодаря художественной прихоти — не особенно удачной — въ картину громадныхъ размѣровъ и съ громадными претензіями. Есть что-то непріятное во всемъ замыслѣ этой оперы, которая, какъ въ свое время и «Сѣверная Звѣзда», рѣшительно доказываетъ, что комическая опера въ настоящемъ ея значеніи, какъ её понимаетъ Оберъ, требуетъ болѣе гибкаго, болѣе легкаго таланта, чѣмъ талантъ автора Гугенотовъ.

Умѣніе разрабатывать детали составляло, конечно, одно изъ сильныхъ и драгоцѣнныхъ свойствъ этого громаднаго таланта, но именно эта склонность къ филигранной работѣ въ музыкѣ, къ инструментальной мозаикѣ, къ калейдоскопическимъ эффектамъ, была не вполнѣ умѣстна въ идилліи самаго наивнаго характера. Правда, французскіе мастера достигали совершенства именно въ этого рода сюжетахъ, прилагая къ нимъ правило: «касайтесь слегка, не налегайте». Но подобное правило противорѣчило всей натурѣ автора «Пророка». Самая увертюра, которая представляетъ симфоническую поэму, слишкомъ развита, слишкомъ значительна и внушительна въ сравненіи съ произведеніемъ, которому она служитъ вступленіемъ. Увертюра изобилуетъ подробностями инструментовки, которымъ приданъ новый, пикантный эффектъ. Религіозный хоръ, при спущенномъ занавѣсѣ, есть эпическое вдохновеніе, глу-

боко прочувствованное. Но, безъ специальнаго коментарія, никто не пойметъ *дѣйствительнаго намѣренія* автора изобразить въ этой длинной увертюрѣ-прологѣ случай, предшествовавшій дѣйствію самой пьесы (катастрофа, вслѣдствіе которой бѣдная Динора лишилась разсудка). Это слишкомъ смѣло по мысли и невыполнимо на практикѣ. Инструментальная музыка, *отдѣльно* отъ рѣчи, не можетъ ни «рисовать», «ни разсказывать», ни «опредѣлять» положенія. Однако, мысль вставить всю пьесу между религіознымъ хоромъ пролога (помилованіе Гельгюэля) и повтореніемъ его въ финалѣ послѣдняго акта (помилованіе Плоэрмеля) весьма остроумна, въ высшей степени поэтична и плодотворна для будущихъ результатовъ.

Первый крестьянскій хоръ при поднятіи занавѣса, довольно слабъ и незначителенъ. Выходъ граціозной Диноры прелестно охарактеризованъ чириканіемъ (gazouillement) скрипокъ, которое слышится еще въ увертюрѣ, также какъ и мотивъ козочки. Участіе въ оперѣ этой четвероногой артистки навлекло на Мейербера массу упрековъ со стороны суровой и слишкомъ строгой нѣмецкой критики. Это не справедливо. Козочка составляетъ только лишнюю мелкую подробность, чтобы вѣрнѣе сохранить мѣстную идиллически-сельскую окраску всего произведенія. Если Викторъ Гюго, въ своемъ великолѣпномъ романѣ—*Notre Dame de Paris* (Парижская Богоматерь) — заставляетъ козу быть «дѣйствующимъ лицомъ»—почему же композиторъ реалистъ и колористъ долженъ воздерживаться отъ подобнаго же пикантнаго эффекта, находящагося у него подъ руками?

Какъ великій артистъ, Мейерберъ не боялся отступленій отъ притворной умѣренности въ стилѣ или въ концепціи. Напротивъ, онъ пользовался всѣмъ, чѣмъ могъ и не отступалъ передъ тѣми смѣлыми шагами, которые пугаютъ посредственностей. Хорошенькой колыбельной пѣсенкѣ, которую поетъ Динора, думая, въ своемъ сумашествіи, что она укачиваетъ свою дорогую Беллу, можно сдѣлать небольшой упрекъ, который будетъ часто повторяться въ теченіи этого разбора: аккомпаниментъ слишкомъ кропотливо разработанъ; оркестръ обремененъ рисунками, которые отвлекаютъ вниманіе слушателей и уменьшаютъ интересъ вокальной партіи. Когда поетъ Патти, исполняющая роль Диноры, пріятно насладиться ея кантиленой, незаглушенной другими звуками.

Выходъ труса Корентина (г. Кальцоляри) весьма живописно характеризованъ мотивомъ волынки (in quisa villarecia). Оркестръ, въ которомъ гобой играетъ главную роль, прекрасно передаетъ звукъ этого сельскаго инструмента. Причудливо-дикій мотивъ «villarecia» составляетъ очень удачную юмористическую черту.

Куплеты, которые поетъ Корентинъ въ то время, когда садится и рѣжетъ хлѣбъ въ суповую миску, поставленную между его колѣней — представляютъ маленькое комическое «chef-d'oeuvre». Здѣсь все на своемъ мѣстѣ; нѣтъ ничего тяжеловѣснаго или лишняго. Вся роль Корентина есть выдающееся произведеніе, мастерски воспроизведенное г. Кальцоляри.

Слѣдующая сцена—это поединокъ голоса съ однимъ изъ инструментовъ

оркестра,—пикантный пріемъ, которымъ нашъ авторъ злоупотребляетъ въ этомъ произведеніи. Корентинъ играетъ на своей волынкѣ (на этотъ разъ ей подражаетъ кларнетъ—соло),—Динора своимъ голосомъ сильфиды подражаетъ всѣмъ измѣненіямъ тона «волынки». На школьномъ языкѣ это называется: «канонъ съ имитаціей», но, въ видѣ исключенія, она не мѣшаетъ ни живости, ни легкости пьесы. Весь дуэтъ между Динорой, съ удовольствіемъ слушающей звуки сельской музыки, и Корентиномъ, не знающимъ, что дѣлать отъ страха передъ сумасшедшей, которую онъ принимаетъ за привидѣніе, представляетъ очень веселую и пріятную сцену.

Борьба голоса съ кларнетомъ производитъ прекрасный эффектъ, если торжество неизмѣнно остается на сторонѣ пѣвицы, и доказываетъ только невозможность борьбы между инструментальной музыкой и хорошимъ голосомъ, если къ очарованію чуднымъ голосомъ, виртуозка присоединяетъ достоинство безъупречной интонаціи и невѣроятной отчетливости всѣхъ оттѣнковъ. Утомленные пѣніемъ и танцами, оба собесѣдника постепенно засыпаютъ, что восхитительно передано музыкой.

Является третье лицо. Динора внезапно просыпается и убѣгаетъ, не узнавъ своего жениха Гоэля. Эта роль, порученная Граціани, самая неинтересная изъ трехъ главныхъ ролей этого произведенія. Этотъ бретонскій крестьянинъ, покинувшій — Богъ вѣсть почему — невѣсту, которую онъ любилъ, и думающій только о кладѣ, зарытомъ въ проклятой долинѣ, не возбуждаетъ никакихъ симпатій.

Бретонскій мужикъ, употребляющій въ своихъ монологахъ, на каждомъ шагу, напыщенныя выраженія, вродѣ: «всемогущее волшебство», «восторгъ души моей», «плѣнительныя грезы, на вашихъ пламенныхъ крылахъ» (!), — разсматриваемый съ реалистической точки зрѣнія, представляетъ, по самому замыслу, въ высшей степени фальшивую фигуру. Но эта риторика настолько укоренилась на подмосткахъ оперной сцены, что даже такой мыслящій артистъ, какъ Мейерберъ, не поражался нелѣпостью такого рода. Впрочемъ, весь этотъ «возвышенный слогъ», какъ и почти вся роль Гоэля, сотканы изъ общихъ мѣстъ, мѣтящихъ на силу вокальныхъ и инструментальныхъ эффектовъ. Это неблагодарная роль для пѣвца и скучная для публики.

Въ заклинаніи и въ слѣдующемъ за нимъ дуэтѣ-буффъ, есть прекрасные оркестровые эффекты и вокальныя сочетанія (съ смѣшаннымъ размѣромъ), но вѣнецъ перваго акта—это его финалъ—терцеттино колокольчика. Гоэль заставляетъ Корентина слѣдовать за нимъ въ проклятую долину, искать кладъ, охраняемый дьяволомъ. Корентинъ, и такъ все время полумертвый отъ страха, окончательно потрясенъ звономъ невидимаго колокольчика. Это коза Диноры. Помѣшанная совершенно счастлива, отыскавъ свою Беллу, которую она считала потерянною. Ночь наступаетъ и вѣтеръ стонетъ въ кустахъ.

Вотъ поэтическая тема этого тріо; тема, какъ видно, не особенно содержательная. Но не слышавъ оперы, нельзя никакъ представить себѣ какими

узорами Мейерберъ изукрасилъ эту канву. По граціозности фактуры, по богатству подробностей, по впечатлѣнію цѣльности, эта свѣтотѣнь, эта неопредѣленная и сумеречная поэзія восхитительна и можетъ соперничать со всѣмъ, что есть самаго вдохновеннаго въ этомъ родѣ полу-тѣни въ музыкѣ французскихъ мастеровъ. Прибавьте къ этому—обояніе Мейерберовской оркестровки и обворожительность пѣнія Патти!

«Самые большіе таланты не каждый день непремѣнно имѣютъ успѣхъ на сценѣ; предполагая даже, что ихъ силы ни на минуту не ослабѣваютъ, не всѣ же роли, не всѣ ситуаціи одинаково допускаютъ развитіе самыхъ блестящихъ ихъ дарованій». Это замѣчаніе, высказанное однимъ великимъ французскимъ писателемъ, буквально оправдывается карьерою Аделины Патти. Въ ея довольно обширномъ репертуарѣ, очень мало ролей съ которыми она сживалась бы до такой степени, какъ съ воплощеніемъ Диноры. Это опера, на половину фантастическая, требуетъ настоятельнымъ образомъ: во-первыхъ, настоящей виртуозки, которая легко справлялась бы съ самыми причудливѣйшими пассажами въ пѣніи; во-вторыхъ, наружность—грандіозную, воздушную, нѣжную, до послѣдней возможности. Это и есть портретъ нашей *дивы*.

Не будемъ останавливаться на началѣ втораго акта. Его оркестровая прелюдія, хоръ пьяницъ, арія пастуха козъ — контральто (г-жа Требелли), все это очень безцвѣтно, очень слабо и нисколько не напоминаетъ «мастера» Мейербера.

Зато мы находимъ это «мастерство», и на этотъ разъ удвоенное вдохновеніемъ, въ прелестномъ и наивномъ романсѣ Диноры (старый горный колдунъ). Эта маленькая «rêverie» съ оттѣнкомъ меланхоліи, написана въ формахъ самой изысканной простоты. На мой взглядъ, недостаточно цѣнятъ это остроумное сочиненьице. Наоборотъ, самая знаменитая пьеса партитуры—это слѣдующая сцена съ тѣнью. Этотъ вальсъ, созданный для г-жи Кабель; онъ обошелъ весь свѣтъ. Сценическое содержаніе — остроумно и эффектно, хотя не оригинально: оно заимствовано у нѣмецкой пьесы г-жи Биршъ-Пфейферъ Die Grille) — «Сверчокъ», передѣланной изъ романа «Маленькая Фадетта» Ж. Зандъ.

Что касается музыкальной темы этой «танцовальной пѣсни» — то она дѣйствительно очень хороша, граціозна и изящна, въ чисто французскомъ стилѣ, но въ сущности это только милая шалость, усѣянная фокусами голосовой гимнастики.

Для Мейербера этого, конечно, не много и оно совсѣмъ не въ его обыкновенномъ вкусѣ. Что наша пѣвица настоящая «легкая тѣнь», что она покоряетъ себѣ публику этой аріей, послѣднюю часть которой всегда будутъ заставлять повторять—объ этомъ и говорить нечего. Очарованіе, въ которое повергаетъ насъ Патти этой аріей тѣмъ сильнѣе, что воспоминаніе о другихъ пѣвицахъ, отважившихся брать на себя эту роль въ Петербургѣ, еще не совсѣмъ изгладилось у насъ. Стоитъ только припомнить г-жу Шартонъ-Демэръ

и г-жу Фіоретти, голоса которыхъ имѣли тоже свои достоинства, чтобы ясно увидѣть пропасть, отдѣляющую *хорошее* исполненіе отъ дивнаго, не говоря уже сценической несообразности, заставлявшей насъ тогда закрывать глаза, чтобы сохранить хоть малѣйшую иллюзію. Арія Корентина, во время которой — вѣрный своей роли — онъ трясется отъ холода и страха, дожидаясь Гоэля въ проклятой долинѣ, вполнѣ согласна съ характеромъ, обрисовавшимся для насъ еще въ первомъ актѣ.

Маленькая таинственная легенда, пропѣтая сумасшедшей, есть мастерское произведеніе по своей сжатости. Инструментовка припѣва, возложенная поочередно на валторнахъ и кларнетахъ — носитъ мрачный и рѣшительный колоритъ, весьма подходящій къ положенію.

Къ сожалѣнію, нельзя того же сказать о слѣдующей сценѣ, озаглавленной *большой дуэтъ буффъ*. Разсказъ Диноры предупреждаетъ Корентина объ опасности, которая грозитъ ему, если онъ первый дотронется до клада, къ чему Гоэль хочетъ принудить его. Хитрость сквернаго эгоиста Гоэля открыта; планъ его начинаетъ рушиться; онъ сердится—но—рѣдкій случай у Мейербера, — ничего изъ всего этого не передано музыкой дуэта! Она ничтожна, веселость ея искусственна и непріятна, и не вызываетъ ничего, кромѣ скуки. Не смотря на большія спасительныя сокращенія, дуэтъ остается еще ужасно длиненъ.

Въ финальной сценѣ втораго акта есть другой великій артистъ, который на этотъ разъ превзошелъ и пѣвцовъ и самаго Мейербера — это г. Роллеръ, прекрасно рисующій декораціи и весьма искусный машинистъ. Проклятая долина, громъ, молнія, естественный водопадъ, плотина, прорванная потокомъ— все это производитъ волшебный эффектъ и даетъ полную иллюзію. Хотя можно бы пожелать по больше шума въ моментъ крушенія моста. Ударъ молніи въ мостъ всегда сопровождается страшнымъ грохотомъ. Извѣстно, что Мейерберъ, весьма придирчивый при осуществленіи своихъ «фантазій»—самъ руководилъ французскими и нѣмецкими машинистами, чтобы какъ можно лучше воспроизвести громовый ударъ въ этой сценѣ, и остался доволенъ только тогда, когда ему удалось достигнуть чего то въ родѣ внезапнаго обвала цѣлаго ряда пушечныхъ ядеръ.

Мысль заставить козу переходить мостъ во время молніи и заставить слѣдовать за нею сумасшедшую—весьма поэтична и картинна. За отсутствіемъ интереса въ самой пьесѣ, можно считать себя счастливымъ, наталкиваясь хоть на клочекъ поэзіи въ иллюзіи постановки.

Тишина послѣ бури, прекрасное синее небо послѣ волненій грозы, веселый пейзажъ послѣ «проклятой долины»—вотъ все содержаніе первой половины послѣдняго акта. Но эти прелестные контрасты, которые встрѣчаются уже въ *Фрейшютцѣ* Вебера, увлекли Мейербера слишкомъ далеко въ страну недостижимыхъ, или, по крайней мѣрѣ, рѣдко осуществляющихся утопій.

Въ этомъ актѣ есть охотникъ и косецъ, которые появляются только для того, чтобы пропѣть куплеты и, впослѣдствіи, вмѣстѣ съ двумя пастухами, спѣть

130

Pater noster, молитву въ 4 голоса, безъ оркестра, весьма интереснаго стиля и довольно трудную. Это что-то въ родѣ вводнаго концерта; но «концертъ» долженъ отличаться прежде всего прекраснымъ исполненіемъ—а развѣ можно этого ожидать, если названныя роли ограничиваются этой единственной сценой? Музыкальная вставка необходимо выполняется второстепенными лицами, мало способными придать исполненію привлекательность. Эффектъ пропадаетъ и впечатлѣніе третьяго акта испорчено. У насъ — по необходимости — сдѣлали сильныя сокращенія. Выпускаютъ всю первую половину третьяго акта, оставляя только куплеты охотника (г. Гассье), имѣющіе связь съ инструментальной прелюдіей, но—по правдѣ сказать—они очень смѣшны, появляясь какъ-то неожиданно среди пьесы, съ которой ничѣмъ не связаны.

Гоэль спасъ Динору изъ ручья, но она еще не вернулась къ жизни. Музыкальный рисунокъ сентиментальнаго романса, который Гоэль поетъ въ своемъ горестномъ положеніи, весьма красивъ; онъ инструментованъ восхитительно, но, плохо исполняемый г. Граціани, не производитъ никакого эффекта.

Во время религіозной процессіи, къ бѣдной Динорѣ возвращается жизнь и разсудокъ — это составляетъ красивый финалъ, очень искусно веденный въ сценическомъ и въ музыкальномъ отношеніяхъ.

Самая счастливая находка для вдохновенія Мейербера, — это фраза, въ которой Динора старается припомнить мотивъ хора «Святая Марія»; въ немъ эта мелодія выступаетъ мрачная и неясная, чтобы черезъ мгновеніе развернуться во всемъ своемъ нѣжномъ блескѣ. Г-жа Патти блистаетъ въ этомъ финалѣ, какъ и во всей пьесѣ, столько же своею виртуозностью, сколько и изящною тонкостью сценической игры и врожденной прелестью всего своего существа.

Но въ общемъ, третій актъ гораздо слабѣе предшествовавшихъ. Въ этомъ простомъ содержаніи не было достаточно матеріала для трехъ большихъ актовъ. Чувствуется усиліе автора расширить рамки въ ущербъ цѣльности впечатлѣнія. По настоящему, это произведеніе, избавленное отъ всѣхъ вставокъ и лишнихъ сценъ, должно бы содержать *одинъ актъ* въ трехъ картинахъ:—одна въ сумеркахъ, одна ночью и послѣдняя при полномъ разсвѣтѣ.

Сокращенная партитура неизмѣримо выиграла бы въ силѣ. Говорятъ даже, что *первоначальная мысль* великаго композитора и была такова, но что онъ поддался требованіямъ театральныхъ директоровъ, цѣнившихъ три акта Мейерберовской пьесы выше, чѣмъ одинъ актъ, который не въ состояніи занять весь вечеръ.

Во всякомъ случаѣ, такое произведеніе, какъ «Плоэрмельскій праздникъ», не смотря на всѣ свои недостатки, есть настоящее торжество для публики и для артистовъ, и весьма жаль, что постановку этой оперы отложили до конца театральнаго сезона. Сколько времени потеряно на постановку и на слушаніе пошлыхъ оперъ, когда въ запасѣ оставалась драгоцѣнная вещь Мейербера.

Взглядъ на русскую оперу въ Маріинскомъ театрѣ *).

Враги итальянской оперы.—Правы-ли они?—Параллель между итальянской и русской операми.—Несогласія относительно точки зрѣнія.—Нѣсколько отсталая культура.—Трудности артистической карьеры въ Россіи.—Обзоръ нынѣшняго персонала русской оперы.—Сопрано-г-жи Платонова, Меньшикова, Давыдова, Булахова, Михайловская; меццо-сопрано или контральто:—г-жи Лавровская, Леонова, Шредеръ;—тенора: гг. Мельниковъ, Корсовъ, Соболевъ, Кондратьевъ, Саріотти, Васильевъ 1-й, Петровъ.—Нѣсколько словъ по поводу «Пророка» и по поводу репертуара.—Оркестръ и его дирижеръ.



ежду нашими русскими фельетонистами, рѣшающимися говорить о музыкѣ, есть такіе, которые — желая, вѣроятно, доказать свой пламенный патріотизмъ—дѣлаютъ все возможное, чтобы унизить итальянскую оперу, называя нашъ Большой театръ старой шарманкой, съ которой, по временамъ, сдуваютъ пыль и въ которую вставляютъ нѣсколько новыхъ валиковъ взамѣнъ старыхъ, уже слишкомъ поврежденныхъ и т. д. Эта прекрасная манера смотрѣть на вещи можетъ нравиться извѣстной части нашей публики, но большинство разсудительныхъ людей никогда не будетъ на сторонѣ этихъ шутниковъ, дѣйствующихъ по разсчету, не имѣющему ничего общаго съ дѣйствительнымъ искусствомъ.

Русскій по происхожденію, и имѣя счастье работать для сцены національной оперы, я не могу быть обвиненъ въ недостаткѣ патріотическихъ чувствъ и симпатій, но по моему мнѣнію, какъ и по мнѣнію многихъ другихъ лицъ—искусство *космополитно*. И я не перестану повторять, что существованіе у насъ, болѣе или менѣе блестящей итальянской оперы, весьма полезно для развитія русской оперы, но *при двухъ условіяхъ*.

Вотъ эти два условія:

1. Нужно, чтобы персоналъ итальянской трупы и выборъ его репертуара способствовали достиженію образцовыхъ произведеній, почти *невозможныхъ* еще для русской оперы по нѣсколькимъ причинамъ.

2. Нужно, чтобы администрація Императорскихъ театровъ удѣляла русской оперѣ, какъ можно больше заботливости, параллельно съ итальянской,

*) «Le Monde Musical» 1870, № 1.

130*

во всѣхъ отношеніяхъ, т. е. не отдавая иностранному персоналу и репертуару слишкомъ явнаго предпочтенія, что было-бы обидно для нашей національной гордости, каковы бы ни были достоинства европейскихъ знаменитостей, пожинающихъ у насъ лавры и золото, и какъ бы ни были цѣнны произведенія, исполняемыя итальянской трупой.

Почти каждый день мы имѣемъ блестящее доказательство нелѣпости тѣхъ, кто видитъ только зло въ существованіи у насъ въ Петербургѣ превосходной итальянской оперы. Въ тотъ-же вечеръ, когда даютъ безсмертнаго «Цирульника» съ такой *феноменальной* Розиной, какъ Аделина Патти, обширный залъ Маріинскаго театра, въ свою очередь полонъ, если въ немъ даютъ знаменитыя произведенія нашего Глинки съ новыми исполнителями, или «Пророка» Мейербера съ г-жей Лавровской въ роли Фидесы. Сосѣдство итальянской оперы не можетъ повредить нашей національной оперѣ; наоборотъ, оно возбуждаетъ соревнованіе, а соревнованіе, какъ извѣстно, есть большой двигатель искусства.

Но провести параллель между итальянцами и русскими въ дѣлѣ оперы, весьма трудно, если не встать на настоящую, единственно возможную, въ этого рода вопросахъ, точку зрѣнія.

Эта точка зрѣнія доступна только тому, кто умѣетъ понять историческое развитіе какого нибудь явленія, прогрессъ нашей культуры, нашей цивилизаціи, необходимо отсталыхъ отъ всемірной, космополитной культуры въ странѣ, которая, какъ государство, моложе своихъ европейскихъ сосѣдей.

Внѣ этой точки зрѣнія—будетъ господство несправедливой оцѣнки «за» или «противъ» современнаго состоянія нашего русскаго искусства.

Поэтому, вы найдете во всѣхъ русскихъ хроникахъ, журнальныхъ отчетахъ и обозрѣніяхъ, одни допотопныя мнѣнія (за нѣкоторыми рѣдкими исключеніями), въ отношеніи національной оперы.

Сравнительная молодость всей нашей культуры никогда не входитъ, какъ «обязательная первоначальная причина», въ приговоры, произносимые нашими журналистами надъ тѣмъ или другимъ пѣвцомъ, надъ тѣмъ или другимъ сценическимъ произведеніемъ.

Россія идетъ по слѣдамъ европейской культуры, идетъ быстрыми шагами, дѣлаетъ громадные успѣхи во всевозможныхъ отношеніяхъ. Наше отечество, конечно, сравняется съ Европой во всѣхъ достигнутыхъ ею результатахъ высшей цивилизаціи, но это не дѣлается сразу... а это небольшое, историческое замедленіе почти никогда не берется во вниманіе именно тамъ, гдѣ оно должно бы быть средоточіемъ всего сужденія.

Позвольте мнѣ поговорить о моей спеціальности, привести, какъ примѣръ для сравненія—карьеру опернаго композитора.

Возьмемъ Мейербера. Маститый артистъ возымѣлъ весьма основательное намѣреніе работать для первой въ мірѣ оперной сцены—Grand Opéra въ Парижѣ; его предшественниками на той-же сценѣ были: Россини, съ своимъ

«Вильгельмомъ Теллемъ», Оберъ, съ своей «Нѣмой»—а за двадцать лѣтъ до нихъ: Спонтини, съ своей «Весталкой». Еще до Спонтини былъ — исполинъ Глюкъ; Глюкъ, въ свою очередь имѣлъ образцами: Рамо и Лулли. Какая преемственность! Больше столѣтія прогресса и наслѣдственныхъ трудовъ передъ лицомъ самой восторженной и, въ тоже время, самой разсудительной публики!

Перейдемте теперь къ несчастному русскому музыканту, который обладаетъ фантазіей, въ душѣ котораго есть драматизмъ, все существо котораго проникнуто музыкой. Природа побуждаетъ его творить; какъ русскій, онъ можетъ имѣть въ виду только русскую сцену. Онъ ищетъ образцовъ, которымъ могъ бы слѣдовать, которые могли бы направить его шаги въ этой неизмѣримо трудной области.

Вмѣсто всякихъ предшественниковъ у него есть только одинъ серьезный и удачный трудъ:—опера Глинки: «Жизнь за Царя». Вторая опера нашего великаго соотечественника—прекрасная, какъ партитура, но лишенная всякаго сценическаго интереса—не можетъ служить образцомъ для «драматическаго» композитора.—«Русалка» Даргомыжскаго съ своими прекрасными стремленіями въ отношеніи драмы, въ концѣ концовъ есть только произведеніе посредственнаго таланта. И вотъ все, такъ какъ «Аскольдова Могила», знаменитая опера Верстовскаго, не смотря на нѣкоторыя достоинства, есть ничто иное, какъ большой водевиль!—Понятно, что *одно* произведеніе не можетъ служить безусловнымъ руководствомъ и образцомъ, въ особенности, когда сюжетъ и концепція этого произведенія ограничиваются данными слишкомъ исключительно національными и патріотическими.

Если русскій артистъ хочетъ оставаться оригинальнымъ, ему предстоитъ трудная задача проложить себѣ путь среди колючихъ зарослей, по невоздѣланной землѣ, черезъ дѣвственный лѣсъ, оставшійся нетронутымъ, благодаря безпечности и невѣжеству нашихъ предковъ. И послѣ этого требуютъ, чтобы мы, бѣдные воздѣлыватели почвы, которую предстоитъ еще распахать, при первомъ-же дебютѣ выказывали всю грацію, все изящество тѣхъ счастливыхъ авторовъ, которые съ дѣтства спокойно прохаживаются по прекраснымъ, роскошнымъ садамъ, разукрашеннымъ со всевозможнымъ великолѣпіемъ пластическихъ искусствъ и подъ небесами, болѣе привѣтливыми, чѣмъ наше Петербургское небо!..

Относительно нашихъ природныхъ пѣвцовъ и пѣвицъ — таже исторія! Исходя очень часто изъ нѣдръ нашихъ наименѣе цивилизованныхъ губерній, окруженные средой далеко неблагопріятной для артистическаго развитія, лишенные всякихъ средствъ къ образованію ума и вкуса, наши артисты могутъ разсчитывать только на большую или меньшую силу и гибкость своего таланта, на свои врожденныя способности. Удивительно, что не смотря на всѣ эти неблагопріятныя условія, мы имѣемъ на сценѣ русской оперы нѣсколько настоящихъ великихъ талантовъ, такихъ артистовъ, которые и въ отношеніи

игры, и въ отношеніи голосовъ, могли бы сдѣлаться европейскими знаменитостями. Мы приносимъ имъ тѣмъ большую дань удивленія и горячей симпатіи.

Послѣ этого вступленія, которое казалось намъ необходимымъ, подвергнемъ обзору весь персоналъ нашей русской поющей труппы, а затѣмъ скажемъ два слова о ея репертуарѣ.

Персоналъ русской оперы вообще очень богатъ въ настоящее время—а въ отношеніи подставныхъ актеровъ и артистовъ на второстепенныя роли—далеко превосходитъ итальянскую труппу, что составляетъ громадное преимущество для сложныхъ произведеній (вродѣ «Пророка», напримѣръ).

При моей довольно краткой оцѣнкѣ личностей, я не имѣю въ виду ничего, кромѣ истины и искусства, поэтому я не буду щадить ничье самолюбіе; только въ такомъ случаѣ подобное обозрѣніе можетъ имѣть нѣкоторый смыслъ. Приступимъ къ обзору въ порядкѣ діапозоновъ.

Для амплуа примадоннъ—сопрано у насъ есть г-жа Платонова. Въ смыслѣ голоса, тембра и умѣнья пѣть—она оставляетъ желать многаго. Но она прекрасная актриса и испытанная музыкантша. Два качества, которыми весьма немногія изъ извѣстныхъ пѣвицъ имѣютъ право гордиться, два качества, которыми въ особенности дорожатъ композиторы и всѣ, понимающіе музыку нѣсколько иначе, чѣмъ простые «orrechianti». Лучшая роль г-жи Платоновой — это «Русалка» Даргомыжскаго: роль, которую она съумѣла создать и которой она придала должное значеніе. Но эта выдающаяся артистка прекрасно и съ большимъ достоинствомъ передаетъ также роли Антониды и Людмилы въ операхъ Глинки. Нечего говорить, что г-жа Платонова приноситъ громадную пользу репертуару, переводному съ нѣмецкаго и французскаго. Она артистка во вкусѣ г-жи Краусъ, нѣмки, имѣющей въ настоящее время громадный успѣхъ на сценѣ итальянской оперы въ Парижѣ.

Г-жа Меньшикова составляетъ противуположность достоинствъ своей соперницы. Великолѣпный голосъ, восхитительный тембръ, рѣдкая быстрота и гибкость въ вокализѣ—но интонація... не твердая, вкусъ къ фіоритурамъ, испорченный неудачными стремленіями сдѣлаться пѣвицей «á l'italienne»—актриса по инстикту, по темпераменту, безъ малѣйшаго понятія о сценическомъ искусствѣ. Г-жа Меньшикова такая-же плохая музыкантша, какъ нѣкоторыя итальянскія пѣвицы—(ея образцы, ея «идеалъ»), и ей съ трудомъ удается освоиться съ произведеніями нѣсколько строгаго русскаго стиля, родственнаго нѣмецкому стилю. По временамъ ей удается выказать драматическое чувство, но все это также слабо, какъ и ея интонація. Композиторъ почти никогда не можетъ разсчитывать на нее въ отношеніи музыкальнаго исполненія, а что касается драматической концепціи, то она зависитъ у нея отъ минутнаго вдохновенія, отъ каприза, отъ случая. Она никогда, ни на секунду, не задумывалась надъ тѣмъ, что она поетъ и что она дѣлаетъ на сценѣ. Эта небрежность часто весьма опасна и не *всегда* имѣетъ успѣхъ.

Но, повторяю, дѣйствительно блестящія качества ея голоса и ея драматическій инстинктъ такъ сильны и такъ обворожительны, что я знаю композитора—критика, который ставитъ г-жу Меньшикову гораздо *выше* Патти, и, говоря о пѣніи и даже объ игрѣ «русской дивы», выражается всегда въ превосходной степени. Мнѣ хочется вѣрить, что этотъ господинъ говоритъ въ своемъ фельетонѣ по «артистическому» убѣжденію. Но нужно же обладать большими, дѣйствительными достоинствами, чтобы возбудить подобный энтузіазмъ. И этотъ энтузіазмъ раздѣляется довольно большой частью нашей публики. Г-жа Меньшикова имѣла блестящіе успѣхи.

Есть у насъ еще примадонна сопрано, дебютировавшая, и то довольно несчастливо, въ одной только роли Маргариты—это г-жа Давыдова. Дождемся какой нибудь роли, болѣе благопріятной для ея небольшаго голоса.

Г-жа Булахова была въ свое время однимъ изъ столповъ русской оперы, но это время прошло и съ нимъ вмѣстѣ исчезъ ея голосъ, отъ котораго остается уже слишкомъ мало. Невѣрная интонація никогда не была грѣхомъ этой трудолюбивой артистки.

Грустную участь потери голоса раздѣляетъ и г-жа Михайловская, артистка болѣе молодая, чѣмъ г-жа Булахова, которая, казалось, должна имѣть будущее. Теперь у нее остается одна только роль Джемми въ «Вильгельмѣ Теллѣ», да и та не всегда удается ей!

Говоря о г-жѣ Михайловской, мы уже переходимъ къ категоріи «меццо-сопрано» и «контральто». Здѣсь прежде всего блистаетъ жемчужина труппы—г-жа Лавровская. У нея скорѣе меццо-сопрано, чѣмъ настоящій контральто, но ея восхитительный голосъ съ бархатистымъ тембромъ, изящный и легкій въ произношеніи, богато одаренъ довольно низкими нотами. Она съ большимъ успѣхомъ занимаетъ амплуа контральто во всѣхъ роляхъ, написанныхъ Глинкою для типичнаго контральто г-жи Петровой (которая блистала на нашей сценѣ лѣтъ тридцать тому назадъ и внезапно на сценѣ потеряла голосъ, вслѣдствіе *переутомленія*. Къ свѣденію г-жи Лавровской!). Тэмбръ ея голоса и драматическое чувство, которое она вкладываетъ во все, что она поетъ, производятъ на слушателей невольное и неотразимое вліяніе. Эта артистка всегда покоряетъ себѣ публику; будучи еще очень молода, она имѣетъ передъ собою громадную будущность и всемірную извѣстность, если она съумѣетъ сберечь свои богатыя средства. Въ роли Зибеля въ «Фаустѣ» она гораздо лучше г-жи Требелли. За послѣднее время она создала трудную и опасную для голоса роль Фидесы въ «Пророкѣ». Она восхитительна въ роли Фидесы (если не требовать, чтобы она сравнялась съ Віардо въ драматической игрѣ и въ виртуозности, доведенной до совершенства), но желая ей добра, мы дадимъ ей полезный совѣтъ: ей не слѣдуетъ никогда пѣть большую тюремную арію (въ пятомъ дѣйствіи). Это масса фіоритуръ дурнаго вкуса, которыми Мейерберъ ухитрился испортить одно изъ лучшихъ своихъ твореній, только утомляетъ пѣвицу и слушателей. Хорошая «купюра» въ этой гигантской партитурѣ

была бы очень выгодна, а мы слишкомъ дорожимъ г-жей Лавровской, слишкомъ цѣнимъ ее, чтобы не слѣдить за тѣмъ, что для нее полезно.

Другая артистка того же діапазона и на томъ же амплуа—это г-жа Леонова. Она пережила уже свои золотые дни, и приближается къ концу своей артистической карьеры, но она все еще весьма замѣчательная драматическая пѣвица; у нее несравнено больше таланта, больше божественнаго огня, чѣмъ у многихъ артистокъ, пользующихся европейской славой, а тембръ ея голоса одинъ изъ самыхъ симпатичныхъ. Въ роли Азучены (одна изъ самыхъ удачныхъ ея созданій) она превосходитъ всѣхъ «Азученъ», бывшихъ на итальянской сценѣ съ тѣхъ поръ, какъ даютъ «Трубадура» въ Петербургѣ. Во многихъ русскихъ операхъ она занимаетъ очень замѣтное мѣсто, и благодаря своему таланту и своей большой сценической опытности, она умѣетъ придать значеніе совсѣмъ ничтожнымъ ролямъ, какъ напримѣръ роль сосѣдки Марты въ «Фаустѣ» Гуно.

Еще одно контральто, болѣе настоящее «контральто», можетъ быть, чѣмъ два предшествующихъ—это г-жа Шредеръ; но, современи ея замужества, голосъ ея, недостаточно гибкій по природѣ, и ограниченный по діапазону, много утратилъ въ силѣ и достоинствѣ. Пять лѣтъ тому назадъ она дебютировала въ самыхъ значительныхъ роляхъ своего амплуа, а теперь должна ограничиваться второстепенными ролями. Но она все таки очень полезная артистка и иногда трудно замѣнить ее.

Нѣкоторыя маленькія роли, не требующія большаго голоса, очень хорошо исполняются г-жей Горбуновой (которая собственно принадлежитъ къ персоналу хора). Она съумѣла сдѣлаться необходимой и ее замѣтили въ ея, болѣе чѣмъ скромномъ, амплуа.

Оставляя женскіе голоса, замѣтимъ, что не смотря на довольно большое богатство труппы, у насъ нѣтъ сильной пѣвицы для большихъ трагическихъ ролей (Норма, Анна—амплуа г-жи Фриччи у итальянцевъ) и совсѣмъ легкаго гибкаго сопрано для комическихъ партій.

Въ качествѣ перваго тенора, мы имѣемъ феноменальный голосъ г. Никольскаго. Это теноръ - алмазъ, рѣдкій теноръ, — равнаго которому нѣтъ въ настоящее время ни на одной сценѣ въ мірѣ. (Настоящіе тенора все больше и больше становятся рѣдкостью)... Ни съ чѣмъ нельзя сравнить этотъ чистый, нѣжный, ласкающій ухо тембръ, этотъ голосъ, который, даже въ самыхъ высшихъ нотахъ, не стоитъ счастливому артисту ни малѣйшаго усилія — эти оттѣнки въ пѣніи, начиная съ піаниссимо до громкаго фортиссимо, проявляющіеся у него какъ-то инстинктивно и производящіе драматическое впечатлѣніе, почти независимо отъ самого пѣвца. Этотъ голосъ внѣ всякаго сравненія! Но... въ нашемъ увлеченіи ограничимся сказаннымъ. Счастливый обладатель этого голоса-алмаза поступаетъ приблизительно какъ поступалъ великій Рубини — *онъ не играетъ*; онъ исчезаетъ какъ актеръ — и хорошо дѣлаетъ, — потому что, если онъ рѣшается «играть», выражать «драматизмъ»

своими жестами, своей мимикой, онъ вызываетъ только смѣхъ. Призваніе актера не его удѣлъ; онъ только пѣвецъ, и — слѣдовательно, онъ не совершенный артистъ. Чтобы быть вторымъ «Рубини» ему недостаетъ многаго собственно въ вокальномъ *искусствѣ* и въ способѣ создавать высокое настроеніе чисто музыкальное. Ему недостаетъ—прежде всего—артистическаго развитія. Какъ рѣдкое исключеніе, онъ сносенъ въ «Пророкѣ», роль, которую онъ поетъ восхитительно.

Г. Коммиссаржевскій—это «tenore di grazia», одаренный красивымъ голосомъ, нѣсколько слабымъ для нашей обширной залы, но хорошо обработаннымъ. Онъ прелестенъ въ нѣжныхъ, среднихъ ситуаціяхъ; стремясь къ сильнымъ трагическимъ эффектамъ, онъ впадаетъ въ смѣшное преувеличеніе. Роль Фауста не удается ему, не смотря на внѣшность, весьма подходящую для этой роли. Но онъ вполнѣ у мѣста въ «Русалкѣ» Даргомыжскаго и въ нѣсколькихъ другихъ роляхъ.

Также красивъ высокій теноръ у г. Васильева 2. Онъ часто замѣняетъ г. Никольскаго во многихъ его роляхъ. Г. Васильевъ 2 принадлежитъ къ числу артистовъ безъ притязаній, хорошо исполняющихъ свои обязанности, но никогда не достигающихъ извѣстности. Это участь «полезностей».

Молодой теноръ, недавно переведенный изъ Москвы, г. Орловъ, одаренъ громаднымъ голосомъ, соперничающимъ съ голосомъ г. Никольскаго, но менѣе богатымъ, менѣе пріятнымъ и менѣе обработаннымъ. Вся будущность у него впереди, и, къ счастью, онъ состоитъ изъ той матеріи, изъ которой создаются настоящіе артисты. У него есть драматическое чутье и готовность отдаться серьезному изученію своего искусства. Онъ дебютировалъ въ «Трубадурѣ», въ «Жизни за Царя», въ роли Мазаніелло изъ «Нѣмой» и въ нѣкоторыхъ другихъ роляхъ съ несомнѣннымъ успѣхомъ.

Г. Булаховъ, который былъ раньше единственнымъ первымъ теноромъ русской оперы, одаренный очень симпатичнымъ тембромъ, вынужденъ теперь довольствоваться второстепенными ролями. Онъ превосходенъ еще въ жанрѣ буффъ.

Г. Дюжиковъ скромный артистъ, вродѣ Васильева 2, но играетъ гораздо рѣже. Его голосъ, пріятнаго тембра, не созданъ для большихъ партій и у него нѣтъ привычки къ сценѣ. Но, какъ и Васильевъ 2, онъ очень полезенъ на второстепенныхъ амплуа, которые всегда составляютъ пробѣлъ на итальянской сценѣ, гдѣ одному г. Пальтриньери приходится иногда исполнять въ одной и той же пьесѣ до трехъ ролей.

Приступимъ теперь къ баритонамъ и низкимъ тенорамъ.

У г. Мельникова очень пріятный голосъ, въ родѣ голоса Граціани, приближающійся къ «ténor-serio», но нѣсколько ниже, чѣмъ у итальянскаго артиста. Его манера пѣть имѣетъ что-то чарующее и онъ очень любимъ публикою. Какъ актеръ, онъ оставляетъ многаго желать. Ему недостаетъ силы, энергіи, драматическаго вдохновенія. Но роль Валентина въ «Фаустѣ» вполнѣ удалась

ему. Все, что носитъ оттѣнокъ меланхоліи и мечтательности, какъ будто нарочно для него создано. Сильно патетическія сцены не въ его вкусѣ.

Другой баритонъ, г. Корсовъ, недавно пріѣхавшій изъ Италіи, дебютировалъ въ роли графа Луна въ «Трубадурѣ». Голосъ хорошо обработанъ, но, можетъ быть, не достаточно великъ для нашего обширнаго помѣщенія. У него есть живость, огонь, но онъ преувеличиваетъ выраженіе, подобно итальянцамъ, которыхъ не слѣдовало бы ему брать за образецъ для подражанія. Впрочемъ, видно, что это умный артистъ, который съумѣетъ примѣнить свою опытность съ пользою для своихъ способностей. У него есть будущее.

Г. Соболевъ, одаренный красивымъ баритономъ, занимаетъ амплуа подставныхъ актеровъ и «полезностей». Это много трудящійся артистъ, голосъ котораго придаетъ блескъ второстепеннымъ ролямъ.

Г. Кондратьевъ — «basso cantante» составляетъ естественный переходъ отъ баритоновъ къ настоящимъ басамъ. Тембръ голоса этого прекраснаго артиста не изъ лучшихъ; онъ нѣсколько мраченъ и монотоненъ, но превосходенъ для серьезныхъ и характерныхъ ролей. Прибавьте къ этому, что г. Кондратьевъ очень умный артистъ и не лишенъ образованія. Нѣкоторыя роли, созданныя имъ, и между прочимъ роль стараго странника въ «Рогнѣдѣ» и роль Мефистофеля въ «Фаустѣ», служатъ доказательствомъ большаго дарованія. Ему не удается Русланъ Глинки, потому что въ этой неблагодарной роли не приходится изображать дѣйствующаго лица въ сценическомъ отношеніи. Это говоритъ въ пользу его настоящаго таланта.

Г. Саріотти, употребляемый очень часто для второстепенныхъ ролей, весьма замѣчательный артистъ, и какъ актеръ, и какъ характерный пѣвецъ въ партіяхъ, не превышающихъ предѣлы его голоса, очень сильнаго, но не обширнаго. Онъ склоненъ къ преувеличеніямъ, но онъ великолѣпно схватываетъ драматическій смыслъ и ему удается придать значеніе малѣйшимъ оттѣнкамъ ролей, которыя онъ играетъ и поетъ «con amore» (изъ любви къ искусству). Это чисто артистическая натура, и также какъ предшествующій артистъ, онъ имѣетъ большое значеніе для музыкальной драмы.

«Basso profundo», г. Васильевъ 1-й, обладаетъ сильнѣйшимъ голосомъ, тембръ котораго рѣдкой и изящной красоты. Въ отношеніи достоинства, онъ такъ сказать составляетъ «pendant» къ голосу г-жи Лавровской; таже мягкость, таже очаровательность, но драматическимъ чувствомъ г. Васильевъ не такъ богато одаренъ. Онъ занимаетъ теперь самыя важныя роли своего амплуа: Сусанина въ «Жизни за Царя», Бертрана въ «Робертѣ Діаволѣ», Гаспара въ «Фрейшютцѣ» Вебера. Онъ поетъ во всѣхъ роляхъ очень хорошо, но онъ не даетъ никакой отдѣлки дѣйствующимъ лицамъ. Онъ слишкомъ неудовлетворителенъ, какъ актеръ. Роль Лепорелло, прекрасно удавшаяся ему, доказала его склонность къ жанру-буффъ, но въ амплуа «basso profundo» роли буффъ встрѣчаются только какъ исключеніе, а для патетическихъ ролей нужно много условій, которые не удовлетворяются въ исполненіи Васильева. Впрочемъ, не смотря на

всѣ его недостатки, онъ все-таки замѣчательный и заслуженный артистъ. Прекрасный голосъ его заставляетъ насъ забывать множество сценическихъ несовершенствъ, и въ нѣкоторыхъ изъ своихъ ролей (Вальтеръ въ Вильгельмѣ Теллѣ, напримѣръ), онъ является совершеннѣйшимъ артистомъ.

Г. Петровъ, ветеранъ труппы, ея поддержка въ продолженіи 40 лѣтъ, замѣненный Васильевымъ 1-мъ, которому, однако, не удалось заставить забыть его—долженъ былъ отказаться отъ большинства своихъ ролей, но онъ все еще прекрасенъ въ роли Фарлафа въ «Русланѣ» Глинки и въ роли мельника въ «Русалкѣ» Даргомыжскаго. Это два типичныхъ и несравненныхъ творенія. Очевидно, что мужской персоналъ нашей труппы еще богаче, чѣмъ персоналъ прекраснаго пола. Ясно также, что при такомъ составѣ труппы, почти нѣтъ произведеній, недоступныхъ для нашей сцены.

Репертуаръ теперь уже очень богатъ и разнообразенъ и расширяется съ каждымъ сезономъ.

Основу репертуара, конечно, составляютъ русскія оперы и было бы несомнѣнно лучше придерживаться русскимъ, нѣмецкихъ и французскихъ оперъ, чѣмъ повторять на Маріинскомъ театрѣ то, что уже дается у итальянцевъ. Но—по весьма понятнымъ причинамъ — дирекціи приходится иногда ставить переводы итальянскихъ и французскихъ піесъ, принадлежащихъ къ итальянскому репертуару. («Трубадуръ», «Faust»). Большею частью это дѣлается вслѣдствіе требованій пѣвцовъ, а затѣмъ — такъ принято въ Берлинѣ и въ Парижѣ и повсюду. Ригоризмъ иногда трудно проводить на практикѣ.

Блестящая постановка «Пророка» Мейрбера дѣлаетъ честь режиссеру русской оперы, г. Сѣтову (бывшій теноръ высокаго достоинства); это образованный человѣкъ, понимающій все *артистическое* значеніе своего поста. Исполненіе этой, весьма трудной оперы, почти безукоризненно, какъ въ цѣломъ, такъ и въ подробностяхъ. Оркестръ, подъ управленіемъ прекраснаго капельмейстера, г. Направника, творитъ чудеса по отчетливости и оттѣнкамъ (хотѣлось бы большей быстроты текста въ коронаціонномъ маршѣ (посвященія).

Хоры великолѣпны, хотя нѣсколько слабѣе, чѣмъ у итальянцевъ (вопросъ денежный).

Въ концѣ концовъ, опера Маріинскаго театра соперничаетъ со своими сосѣдями, но она отъ этого только выигрываетъ.

Объ исторіи музыки, какъ учебномъ предметѣ *).



Исторія музыки въ полномъ, общемъ объемѣ сравнительно съ исторіей другихъ искусствъ область довольно юная, недостаточно разработанная. Сколько нибудь серьезно, систематически, принялись за это дѣло, конечно, ученые кропотуны нѣмцы, но и то не дальше, какъ въ концѣ прошлаго вѣка.

При такой молодости самой науки невозможно предположить, чтобы *ея важность* для развитія искусства, для музыкальнаго *просвѣщенія* со всѣхъ возможныхъ сторонъ, была хоть сколько нибудь вѣрно оцѣнена большинствомъ людей, изъ числа даже сильно интересующихся самою музыкою и ея судьбами.

Легко догадаться также, что при такомъ положеніи этого дѣла, въ немъ преобладаютъ еще и въ наше время самыя дикія понятія,—изъ исторіи литературы, напримѣръ безпощадно изгнанныя уже много десятковъ лѣтъ назадъ.

Не диво, что даже въ Германіи, этомъ средоточіи всякаго рода учености, въ музыкальныхъ училищахъ, въ такъ называемыхъ консерваторіяхъ, кафедра «исторія музыки» играетъ роль чего-то добавочнаго, прикладнаго, — предмета ученой роскоши, въ родѣ кафедры эстетики въ университетахъ или класса рисованія въ прежняго устройства гимназіяхъ.

И дѣйствительно, если смотрѣть обыкновеннымъ поверхностнымъ взглядомъ на обученіе музыкѣ съ ея практической, ремесленно-виртуозной стороны, имѣть цѣлью, чтобы такой-то воспитанникъ училища во столько-то времени, выучился музыкальному дѣлу также исправно, какъ мальчикъ, отданный въ «науку» мастеру на столько-то лѣтъ, выучивается, напримѣръ, «сапожному» мастерству, то—для чего-же тутъ... исторія искусства? Она будетъ столько-же лишнею обузою для учащаго и для воспитанника, какъ напримѣръ, лекціи о древне-римскихъ сандаліяхъ, съ перечнемъ знаменитыхъ ремесленниковъ по этой части при Цицеронѣ и Плиніи, будутъ совершенно не нужными для мальчика, отданнаго на выучку знаменитому сапожнику. Отъ него требуютъ, чтобы онъ пару сапогъ сшилъ «по новѣйшей модѣ», а его бѣдняжку заставляютъ долбить наизусть какія-то совсѣмъ чужія имена далекихъ людей, умершихъ за восемнадцать вѣковъ назадъ!

---

*) «Музыкальный Свѣтъ», 1870 г., № 4.

Не самая-ли вѣрная параллель и съ воспитанникомъ музыкальнаго училища? Отъ него требуютъ, чтобы онъ бѣгло и отчетливо игралъ, положимъ на скрипкѣ, чтобы онъ могъ участвовать въ оркестрѣ, не портя дѣла, чтобы онъ могъ, при случаѣ, оркестровать какой нибудь вальсикъ или написать какой нибудь антрактъ или увертюру,—на что-жъ для всего этого знать на память, что какой-то Терпандеръ въ VII вѣкѣ до Р. Х., къ четыремъ струнамъ, бывшимъ въ употребленіи на древне-эллинской лирѣ (на которой теперь никто въ свѣтѣ не играетъ), прибавилъ еще три струны, или что какой-то монахъ Гукбальдъ, въ X вѣкѣ по Р. Х., измышлялъ какія-то дикія послѣдованія изъ квинтъ и октавъ—невыносимыхъ для теперешняго музыкальнаго слуха? Примѣненія именъ и дѣйствій этихъ историческихъ дѣятелей *къ хорошей игрѣ на скрипкѣ* во второй половинѣ нашаго девятаго-на-десять вѣка нѣтъ, разумѣется, ни малѣйшаго. Что не примѣнимо, то безполезно и—дѣло съ концомъ. Но, спросите вы, для чего же и въ самомъ дѣлѣ преподаютъ «исторію музыки» (въ такомъ ея видѣ) въ консерваторіяхъ?

Отвѣтъ простъ: это остатокъ нѣмецкой рутины, которая съ понятіемъ серьезнаго *курса* чего нибудь (наукъ или искусства) неизмѣнно соединяетъ обученіе «исторіи» этого предмета, хотя номинально, въ самомъ сухомъ, нелѣпо-схоластическомъ, безсмысленномъ видѣ. Въ идеѣ — сочетаніе *исторіи* предмета съ преподаваніемъ самаго предмета есть требованіе самое законное, самое логическое и самое плодотворное, какъ только преподаваніе возвышается до истинной «науки». Все дѣло только въ томъ, что эта «идея« осуществляется обыкновенно до невѣроятности плохо и состоитъ въ самомъ рѣзкомъ, трагикомическомъ и непримиримомъ противорѣчіи съ «ремесленнымъ» взглядомъ на искусство и на его преподаваніе, взглядомъ, встрѣчаемымъ сплошь и рядомъ даже между такъ называемыми образованными музыкантами.

Да, дѣйствительно! Для того, чтобы выучиться играть на скрипкѣ или на фортепіано, «выучиться» такъ, какъ выучиваются шить сапоги или переплетать книги, для этого—обученіе «исторіи музыки» рѣшительно безполезно, рѣшительно лишняя обуза.

Между этимъ преподаваніемъ музыкальнаго «ремесла» и перечнемъ хронологіи и именъ замѣчательныхъ музыкантовъ, отъ Орфея до Рихарда Вагнера, невозможно отыскать и тѣни разумной связи. Къ стыду музыкальнаго дѣла, эта каррикатурная педагогика еще въ полномъ ходу.

Но вѣдь есть возможность и даже законная въ своемъ родѣ необходимость смотрѣть на музыку не какъ на ремесло, а какъ на «искусство», идущее совсѣмъ параллельно съ высшими судьбами цивилизаціи, на искусство родственное, быть можетъ равное—высшему выраженію человѣческаго интеллекта,—т. е. искусству *поэзіи словесной*.

Взгляните на музыку съ этой точки и вы увидите, что тутъ—въ отношеніи вѣрнаго пониманія того, что было и есть, и того, что должно быть и будетъ въ искусствѣ—шагу ступить невозможно безъ познаній *историческихъ*,

Исторія тутъ—какъ и вездѣ—ключъ ко всему, отвѣтъ на *всѣ* вопросы, выходъ изъ *всѣхъ* затрудненій, пособіе и опора во всякомъ трудѣ. Безъ знанія исторіи музыки, полный музыкальный художникъ нашего времени — немыслимъ.

Въ чемъ главная сила Франца Листа и Рихарда Вагнера, какъ композиторовъ?—Въ томъ, что они *поняли*, *куда* имъ надобно направить силы творческаго таланта. А «понять это» имъ можно было только черезъ разумное изученіе *всего* замѣчательнаго, созданнаго ихъ предшественниками. Они—оба—проглотили, такъ сказать, всю существующую музыку и сдѣлали ей для себя полную критическую оцѣнку, по своему идеалу. Ясно, что оцѣнка такого рода невозможна безъ необходимаго пособія для этого дѣла—безъ высшаго просвѣщенія *по всему*, что надобно въ наше время знать серьезному общественному дѣятелю. «Дать себѣ отчетъ въ каждомъ явленіи музыкальнаго міра». Вотъ цѣль, которую долженъ себѣ поставить мыслящій человѣкъ, изучающій музыку въ наше время.

Но это даванье себѣ отчета не поведетъ-ли къ самому пристальному изученію «исторіи искусства»? Не только что поведетъ, но оно само и превратится въ изученіе этой исторіи, какъ «ключа» для истиннаго разумѣнія всѣхъ явленій. Тогда—на своемъ мѣстѣ—окажутся кстати, выступятъ въ настоящемъ своемъ освѣщеніи и Терпандеръ съ семиструнную лирою, и Гукбальдъ со своими рядами послѣдовательныхъ квинтъ. Тутъ, на самыхъ первыхъ порахъ, остановитъ нашу мысль простой вопросъ: какъ-же, какимъ именно путемъ изучать эту, столь важную и, вѣроятно, очень сложную науку?

Отвѣтъ: прежде всего—въ самыхъ произведеніяхъ всѣхъ странъ и всѣхъ вѣковъ. Для полнаго знакомства *со всѣмъ*, что знать бы слѣдовало для нашей цѣли, не хватитъ, конечно и нѣсколькихъ жизней человѣческихъ, не то что одной, быть можетъ, еще и непродолжительной. Но слово «все» никакъ не должно быть принято буквально (даже въ отношеніи такихъ исключительно даровитыхъ личностей, какъ Вагнеръ и Листъ). Надо дѣлать *выборъ*, изучать только *замѣчательное*, брать по немногимъ образчикамъ, умѣть судить по одному индивидуальному примѣру о цѣлой спеціальности подобныхъ произведеній,—заключаетъ отъ частнаго къ общему, дѣлать свои выводы, безпрестанно провѣряя свои догадки на фактахъ, и отъ фактовъ идти къ новымъ догадкамъ. Такого рода «самоученіе» по всѣмъ частямъ — наивѣрнѣйшій способъ, при которомъ «книги» по части исторіи искусства, дѣлаются уже весьма второстепенною подмогою.

Для личностей, по своей организаціи, или по внѣшнимъ обстоятельствамъ, поставленныхъ въ невозможность изучать исторію музыки на дѣлѣ (чтеніемъ партитуръ и слушаніемъ ихъ при случаѣ) т. е. *такимъ способомъ* всесторонняго самообразованія (дороги единственно вѣрной, но трудной и медленной), для личностей, которыя не сдѣлаютъ для себя изъ такого изученія задачи

всей жизни, существують учебныя и ученыя книги по части исторіи музыки (книги эти полезны и тѣмъ «автодидактамъ», о которыхъ только что говорено, но составляютъ для нихъ пособіе второстепенное, между тѣмъ какъ для другихъ личностей, книги — главное).

Вотъ мы теперь уже довольно близко подошли къ предмету нашего этюда. Остановимся нѣсколько на требованіяхъ отъ учебной книги по исторіи музыки вообще и примѣнительно къ Россіи. Мы тотчасъ убѣдимся въ томъ, съ чего я началъ статью, въ юности нашей науки, въ крайней бѣдности разработки этой богатѣйшей и плодотворнѣйшей для искусства почвы и, слѣдовательно, въ трудности изученія по скуднымъ и недостаточнымъ учебникамъ.

Исторія искусства — изложеніе его постепеннаго развитія. Но развитіе всего на свѣтѣ начинается отъ едва-замѣтной или вовсе незамѣтной точки. Въ «эмбріологіи» — общій законъ, что зародышъ въ самыя первыя минуты, часы, дни почти ускользаетъ отъ наблюденій.

Точно такъ и въ исторіи нашего искусства. Явленіе существуетъ уже цѣлыя сотни, даже тысячи лѣтъ, но на это явленіе, по его некрупности, а иногда по другимъ, внѣшнимъ, отвлекающимъ причинамъ, не обращено почти или вовсе никакого вниманія. Только *зрѣлое* уже явленіе заносится въ лѣтописи такого-то столѣтія, такого-то года, и исторія (дюжинная) съ важностью пріурочиваетъ къ дѣятелю, котораго имя уцѣлѣло *впервые*, самое *изобрѣтеніе*, *зарожденіе* явленія, постепенно слагавшееся въ цѣлый длинный рядъ вѣковъ до него. Такъ, бенедиктинскому монаху XI вѣка, въ одномъ итальянскомъ монастырѣ, придумавшему хорошій для того времени практическій *способъ обученія* маленькихъ пѣвчихъ церковнымъ напѣвамъ, приписали было изобрѣтеніе и *«гаммы»* (звукоряда, цѣликомъ взятаго отъ древнихъ грековъ), и *нотныхъ письменъ* (латинскіе невмы были и въ писаніяхъ этого монаха почти тоже самое, что «крюковая» грамота восточной церкви, въ свою очередь наслѣдованная частью отъ египтянъ и евреевъ), и *контрапункта* (тогда какъ о немъ этотъ монахъ и не упоминаетъ въ своихъ руководствахъ и трактатахъ) и, наконецъ, ему приписывали, попросту, изобрѣтеніе всего музыкальнаго искусства! Въ мѣсторожденіи этого знаменитаго дѣятеля (въ городкѣ Arezzo) красуется его портретъ (XVII вѣка) съ такою надписью: «Beatus Guido, inventor musicae» (Блаженный Гвидонъ, изобрѣтатель музыки).

Въ изобрѣтателей цѣлыхъ искусствъ или наукъ можетъ вѣровать только крайняя неразвитость, но на величанье каждаго замѣчательно-крупнаго дѣятеля «изобрѣтателемъ» той вѣтви, гдѣ онъ отличился, исторія и въ наше время еще слишкомъ щедра.

Невниканіе въ неизмѣнный эмбріологическій законъ — начатковъ всего на свѣтѣ, съ незамѣтныхъ точекъ и медленнаго постепеннаго возрастанія до разцвѣта, встрѣчается «въ исторіи музыки» на каждомъ шагу. Явленія без-

престанно пріурочиваются къ *именамъ* и *временамъ* прославленнымъ, тогда какъ все это существовало уже *задолго* до этихъ знаменитыхъ пунктовъ.

Въ близкой связи съ этимъ заблужденіемъ,—взглядъ на исторію искусства, какъ *на ткань изъ именъ* знаменитыхъ дѣятелей.

Просвѣщенное пониманіе искусства должно убѣдить, что знаменитые, справедливо прославленные художники только *высшіе* пункты, вершины того развитія, которое *своимъ порядкомъ*, незамѣтно для наблюденій, совершаются въ искусствѣ съ теченіемъ вѣковъ. Обращеніе вниманія на однихъ крупнѣйшихъ дѣятелей приводитъ къ тому сильному и глубоко вкоренившемуся заблужденію, что личному таланту, творческому духу *одного* лица приписываютъ результаты народной и кабинетной жизни въ его эпоху, результаты, выработанные столѣтіями и тысячелѣтіями. Какъ часто случается слышать: «геній Баха», «геній Моцарта» въ такомъ смыслѣ, будто всѣ эти геніи совсѣмъ готовыми съ неба свалились, тогда какъ, при всемъ благоговѣніи передъ ихъ дѣйствительно геніальными художническими натурами, воплотившими въ себѣ наиболѣе ярко-цѣлое направленіе, нельзя не видѣть, что все, что въ нихъ для насъ составляетъ характеръ, сущность ихъ стиля на $^{9}/_{10}$ непремѣнно было уже въ ихъ непосредственныхъ предшественникахъ и современникахъ. Стиль Баха и Генделя, въ общихъ чертахъ, не *имъ* двумъ исключительно принадлежитъ, а *цѣлой ихъ эпохѣ*, цѣлому слою музыкальныхъ работниковъ. Между сонатами Гайдна, Моцарта и первыми Бетховенскими сходство громадное, индивидуальныхъ отличій до нельзя мало. Съ другой стороны и стиль оперъ Чимарозо мало чѣмъ отличается отъ Моцартова. Между стилемъ Гайдна (конецъ XVIII вѣка) и стилемъ Бахо-Генделевскимъ (первая половина того-же вѣка) — переходное звено: Эммануилъ Бахъ (сынъ великаго Себастіана), писавшій уже сонаты im galanten Style, — совсѣмъ въ формѣ Гайдновской. Между тѣмъ, сравнительно съ Гайдномъ, кто вспомнитъ объ Эммануилѣ Бахѣ? Кто знаетъ не только музыку, но даже одни имена предшественниковъ великаго Себастіана Баха: Buxtehude, Frohberger, Pachelbel? Между тѣмъ, какъ именно *на ихъ* произведеніяхъ Себастіанъ Бахъ образовалъ себя и свой стиль; его стиль только видоизмѣненіе *ихъ* стиля, наслѣдованнаго ими, въ свою очередь, отъ другихъ и такъ далѣе... Въ большинствѣ случаевъ «исторія музыки» слишкомъ мало слѣдитъ и за этимъ, вторымъ закономъ органическаго развитія: за *преемственностью* явленій.

Въ этой длинной, длинной лѣстницѣ народовъ и вѣковъ, приносившихъ свою лепту для преуспѣянія музыки, мы, въ восходящей хронологіи, послѣ средневѣковой музыки, придемъ къ источнику всѣхъ наукъ и искусствъ, сперва къ древнимъ эллинамъ, а черезъ нихъ—къ Египту и Индіи. Но кто знаетъ что-нибудь путное о древне-греческой музыкѣ? А она была у нихъ, и въ очень разработанномъ видѣ, хотя не по нашему, т. е. безъ совмѣстной гармоніи и въ тѣснѣйшей связи съ ритмомъ ихъ стихосложенія. Если и есть хорошіе спеціальные трактаты о древне-греческой музыкѣ, то все-таки въ нихъ *глав-*

наго-то и не отыщется; главное затушевано западно-европейскими понятіями. Цѣлыя вереницы томовъ исписаны о такъ называемыхъ «церковныхъ средневѣковыхъ гаммахъ» (System der Kirchentonarten). Греческія имена этихъ гаммъ (дорійской, фригійской и т. д.), весьма неправильно примѣненныя въ средніе вѣка, задалбливаются и теперь наизусть въ музыкальныхъ школахъ. Хоралы обработываются по этой системѣ; но сколько во всемъ этомъ фальши, безтолковости въ понятіяхъ, именно въ книгахъ учебныхъ — до этого въ короткомъ намекѣ лучше и не дотрогиваться. Это «авгіасовы конюшни», которыя ждутъ своихъ геркулесовъ.

Между тѣмъ — вотъ мы и пришли въ соприкосновеніе съ отечествомъ — между тѣмъ намъ, русскимъ, невозможно смотрѣть на это, сложа руки.

Мы (чрезъ Византію) ближайшіе прямые наслѣдники древне-греческой цивилизаціи и съ музыкальной стороны, именно въ тѣхъ двухъ вѣтвяхъ, которыя на западѣ, подъ враждебнымъ вліяніемъ другихъ элементовъ, утратились или испортились до неузнаваемости: въ *народной пѣснѣ* и въ *церковномъ пѣснопѣніи*. Въ обѣихъ этихъ вѣтвяхъ русская музыка должна стоять на своей *родной* почвѣ, а родная эта почва неразрывно слита съ музыкою греческаго античнаго міра. Западные музыканты, начиная съ XVI и еще болѣе съ XVII вѣка, отбились совсѣмъ въ сторону отъ *основаній* христіанской музыки, общей въ средніе вѣка и *востоку* Европы, и *западу*. Подъ вліяніемъ безчисленныхъ изгибовъ, цивилизація и пѣсня народная на западѣ Европы утрачиваетъ совершенно свою первообразную силу и сочность, наконецъ исчезаетъ и вовсе. Между тѣмъ въ Россіи и въ церковныхъ богослужебныхъ напѣвахъ сохранились неизмѣнно слѣды перваго христіанскаго пѣнія малоазійскихъ церквей и въ нѣкоторыхъ народныхъ напѣвахъ почти не утратилась почвенная, ничѣмъ не замѣнимая сила и плодотворность.

Но каково же — сознавая эти данныя — видѣть, что западная, такъ называемая «исторія музыки», смотря на *все искусство* сквозь цвѣтную призму балетно-оперной музыки XVII вѣка и ея дальнѣйшаго развитія, съ пренебреженіемъ обходитъ *все то*, на чемъ должна зиждиться музыка русская?



Музыкальные идеалы *).



же около ста лѣтъ зародилась въ музыкальной критикѣ мысль порѣшить: кто именно между творцами музыки долженъ стоять на самомъ *первомъ мѣстѣ*. Въ то время, когда зародилась эта несчастная идея (т. е. въ концѣ прошлаго столѣтія) на музыкальномъ горизонтѣ, для Германіи сіяли имена Баха, Генделя и Глука.

Ученый музыкальный историкъ Форкель, съ восторгомъ углубляясь въ геніальныя произведенія великаго Себастіана Баха, оставался болѣе чѣмъ равнодушенъ къ Генделю, а противъ не менѣе великаго въ своемъ родѣ Глука, не сочувствуя ни мало атмосферѣ греческаго античнаго искусства, написалъ цѣлый томъ сколько злобной, столько же и близорукой полемики. Въ біографіи Себастіана Баха, написанной Форкелемъ, герой книги поставленъ, разумѣется, на высшее мѣсто, названъ прямо геніальнѣйшимъ, величайшимъ изъ композиторовъ.

Разверните книгу аббата Баини и вы увидите, что тамъ, «первымъ въ свѣтѣ композиторомъ» называется вовсе не Бахъ, а Палестрина, и при этомъ брошены въ тѣнь всѣ прочіе. Въ книгѣ Кризандера первостепеннымъ творцомъ музыки является великій современникъ Баха, Георгъ Фридрихъ Гендель.

Нашъ соотечественникъ Улыбышевъ прославился по Европѣ трехъ-томнымъ французскимъ фельетономъ о Моцартѣ, гдѣ всѣми силами старался доказать, что *вся на свѣтѣ музыка* существовала для того только, чтобы Моцартъ написалъ своего безсмертнаго Донъ-Жуана, первѣйшую оперу «nunc et in saecula». Доказательство паденія послѣ Моцарта музыки вообще, тотъ-же самый панегеристъ Моцарта старался развить въ большомъ пасквилѣ *противъ Бетховена* (Beethoven ses critiques et ses glossateurs, 1857). Между тѣмъ и панегеристы Бетховева *никого въ свѣтѣ* не прировняютъ къ творцу недосягаемо-великихъ симфоній, и, въ свою очередь, съ пренебреженіемъ смотрѣтъ на гайдно-моцартовскую музыку, подтруниваютъ надъ классическими «париками» — Глукомъ, Бахомъ и Генделемъ; а о Палестринѣ вовсе и не разсуждаютъ. Переходя въ реальную жизнь, въ видѣ «задора партіи»,

*) «Музыкальный Свѣтъ», 1870 г., № 7.

этотъ исключительный фанатизмъ къ одному стилю, къ одному художнику, достигаетъ иногда размѣровъ очень крупныхъ и, въ сущности, очень комическихъ, особенно, когда каждая изъ воюющихъ сторонъ едва сознаетъ, за что именно сражается.

Знаменита въ такомъ смыслѣ война Глюкистовъ и Пиччинистовъ.

Но развѣ не то-же самое, въ нѣсколько иныхъ формахъ, повторилось и въ нашъ вѣкъ въ борьбѣ партіи Спонтини и партіи Вебера въ Берлинѣ, успѣховъ Россини и успѣховъ Бетховена въ Вѣнѣ, партіи Россинистовъ и Веберистовъ по всей Европѣ (кромѣ Италіи, гдѣ Вебера и до сихъ поръ не знаютъ)? А на нашихъ глазахъ—борьба за и противъ Вагнера и Листа? Подъ ихъ знаменемъ группируется весь прогрессъ въ музыкальномъ мірѣ.

Чѣмъ была опера до великаго Глука?

Наборомъ виртуозныхъ арій (преимущественно для пѣвцовъ-сопранистовъ), чему предлогомъ служило слабое подобіе драматической интриги, всегда во вкусѣ французско-классической трагедіи и съ постоянно-мадригальнымъ, любовнымъ поворотомъ. Глукъ мало-по-малу отрѣшился отъ рутины. Совершилъ широко-исполинскій шагъ въ характерности, въ выразительности, въ драматической правдѣ, особенно въ хорахъ и речитативныхъ сценахъ. Но у него—въ оперѣ «Орфей», приторная мадригальная развязка уничтожаетъ весь смыслъ миѳа и всю прелесть предъидущихъ сценъ. И у него Альцеста и Адметъ въ преддверіи ада размѣниваются паточными нѣжностями. И его герои и героини еще красовались въ напудренныхъ высоко-взбитыхъ парикахъ; и его Ахилесъ и Ифигенія мѣрно выступали въ башмакахъ съ высокими красными каблуками; и его греки танцовали «passe-pied», гавоттъ и шаконну.

Возьмемъ великаго Моцарта. Его задача, послѣ Глука, была: придать оперной фактурѣ выработанность гайдновской симфонической музыки; сблизить формы пѣвуче-итальянскія съ оркестровыми пріемами нѣмецкой школы.

Возьмемъ всесвѣтно знаменитую оперу другого первокласснаго художника. Возьмемъ «Фиделіо» Бетховена. Вотъ уже мы въ нашемъ столѣтіи! Для 1805 года драматическая задача этой пьесы могла казаться высоко-поэтическою. Бетховенъ придалъ ей сильный размахъ крыльевъ своего генія. Но для насъ форма нѣмецкой оперы съ разговорами устарѣла, либретто плохо до несказанности, неловко, незанимательно. Весь 1-й актъ въ піесѣ лишній; слабъ и по музыкѣ. Три сцены 2-го акта, въ подземельной тюрьмѣ выкупаютъ все остальное. Дѣйствіе въ Испаніи, а музыка въ нѣмецкихъ нравахъ,—это, конечно, тяготитъ *нынѣшняго* слушателя. Во Франціи въ это время Керубини и Мегюль шли совершенно по тому же пути, что и Бетховенъ. Но эти скромныя, безпритязательныя музыкальныя драмы съ діалогомъ, вмѣсто сплошныхъ речитативовъ (Водовозъ, Іосифъ), въ Парижѣ давались на театрѣ комической оперы. Большая опера хранила еще глюковскія преданія классицизма, и по прежнему требовала неизмѣннымъ условіемъ пышныя зрѣлища (grand spectacle). Въ этомъ духѣ угодила всѣмъ требованіямъ «Весталка» офранцу-

131*

женнаго итальянца Спонтини (1807). Эта опера «soi disant» римская, какъ зеркало отражала въ себѣ характеръ наполеоновской эпохи. Блескъ, парадность, хвастливые марши и посреди этого—сантиментальность аффектированная, жеманная, размѣренная. Внутреннее чувство въ отсутствіи. Но знаніе сценическихъ и оркестровыхъ эффектовъ большое. Вотъ въ чемъ и тайна громаднаго успѣха. Въ послѣдующихъ операхъ (Кортецъ, Олимпія) Спонтини стремился положительно къ яркому историческому колориту. Но тутъ на горизонтѣ являются два свѣтила, затмившія славу Спонтини: Россини и Веберъ. Совсѣмъ во вкусѣ спонтиніевской пышности, но съ несравненно большею музыкальностью, Россини передѣлалъ для Парижа своего Магомета II, подъ заглавіемъ «Осада Коринфа» и своего «Моисея». На Россиніевскую оркестровку въ свою очередь, имѣла большое вліяніе и нѣмецкая симфоническая музыка, подъ перомъ гиганта Бетховена. Кромѣ массъ, Россини щеголялъ еще блестящею виртуозностью колоратурныхъ арій и дуэтовъ. Сюжетъ былъ для него дѣломъ небольшой важности. Между тѣмъ въ Германіи, на романтико фантастической почвѣ того времени, подъ вліяніемъ Тика, Новаласа, Гофмана, Ламотъ-Фуке, разцвѣла нѣжная, задумчивая, чарующая муза Вебера. Съ его «Фрейшюцомъ» начинается истинно германская опера, которой, на половину итальянскій маэстро, Моцартъ вполнѣ создать не могъ. Вліяніе этой оперы было громадно на всю просвѣщенную по музыкѣ Европу. Вліяніе это вскорѣ отразилось, какъ увидимъ, и на парижскихъ композиторахъ. Но могучее творчество Вебера на «Фрейшюцѣ» не остановилось. По натурѣ болѣе «лирикъ», чѣмъ драматикъ, Веберъ, однако, созналъ всю необходимость служенія на оперной сценѣ серьезно-драматическому направленію и сдѣлалъ, съ этой стороны, опять исполинскій шагъ въ своей «Эвріантѣ». Между тѣмъ музыка Вебера блеститъ новизною всего поворота; такого тѣснаго сплоченія звуковъ съ драмою до малѣйшихъ изгибовъ речитатива никогда прежде не слыхано. Такія краски, такія формы,—истинное завоеваніе для искусства и «Эвріанта» дѣйствительно становится родоначальницей новѣйшаго историко-драматическаго направленія на оперной сценѣ. На закатѣ своей краткой жизни, уже больной, Веберъ, богатый изобрѣтеніемъ, создалъ еще оперу, опять въ *новомъ*, небываломъ характерѣ — «Оберона» (1826 г.). Востокъ, съ его капризно-яркими красотами и эльфы, цѣликомъ взятыя изъ Шекспирова «Сна въ лѣтнюю ночь», какое поле для кисти Вебера! Здѣсь онъ опять нововводитель, творецъ въ полномъ смыслѣ.

Почти при жизни Вебера, обворажаетъ парижанъ опера высоко-даровитаго Обера «Нѣмая въ Портичи». Опера эта съ своимъ кипучимъ сюжетомъ явилась въ 1820 г., на вулканически-революціонной парижской почвѣ, будто провозвѣстницей событій 1830 г. Народныя сцены возмущенія на неаполитанскомъ рынкѣ громовымъ образомъ подѣйствовали на толпу, заставили композиторовъ и либреттистовъ искать сюжетовъ «въ такомъ родѣ». И вотъ, не дальше, какъ въ 1829 г. является на парижской сценѣ заимствованный изъ Шиллеровой трагедіи «Вильгельмъ Телль». Формы большой оперы Спонтиніев-

ской, пересозданныя творцомъ «Моисея», плюсъ: кипучесть народныхъ массъ, какъ въ оперѣ «Нѣмая», плюсъ: *веберовская* палитра, въ отношеніи альпійскаго колорита—вотъ главные ингредіенты новаго, высшаго созданія Россини. Гораздо выпуклѣе, ярче выступаетъ вліяніе Вебера на другомъ композиторѣ (его сверстникѣ и товарищѣ по ученію) на Мейерберѣ. Подражая Россини въ Италіи, онъ не могъ достичь замѣчательнаго успѣха. Избравъ новою ареной Парижъ, онъ созналъ, что залогомъ крупной побѣды должны быть оперы съ амальгамою изъ стиля Россиніевской «Grand opéra», съ многими еще болѣе близкими, прямыми заимствованіями изъ Вебера. Явился «Робертъ дьяволъ» (1831 г.), котораго даже сюжетъ—тотъ же «Фрейшюцъ», только перенесенный на средневѣковую рыцарскую почву и облеченный въ парижскую пышность и декоративность. Въ «Гугенотахъ» (1836 г.) ясно вліяніе съ одной стороны «В. Телля» (въ сценѣ заговора), съ другой вліяніе «Эвріанты». Но, разумѣется, есть что то новое въ общемъ поворотѣ. И вотъ именно это новое, этотъ характеръ *эффектной исторической картины, съ реализмомъ*, до того небывалымъ — громадная заслуга Мейербера. Мейерберъ — не Глюкъ, не Моцартъ, не Россини, не Веберъ, но свое сдѣлалъ. Его «музыка» новаго ничего въ искусство не внесла, но послѣ его «оперъ» возвратъ къ *прежней* оперной фактурѣ сталъ положительно невозможнымъ. Улучшимъ въ идеѣ стиль Мейерберовой музыки, пропитаемъ ее болѣе серьезными стремленіями, очистимъ ее отъ шарлатанскихъ уловокъ, разсчитанныхъ на грубый вкусъ парижской толпы, пропитаемъ ее задушевностью Вебера, фактурой Мендельсона, оркестровыми нововведеніями Берліоза, тонкими декламаціонно-мелодическими пріемами Фр. Шуберта, Шопена и Шумана и вотъ — почти портретъ музыки Рихарда Вагнера. «C'est du Meyerbeer spiritualisé», говорили парижане въ 1861 г. объ Тангейзерѣ. Вагнеръ самъ постоянно и быстро развивается, смѣняетъ одинъ идеалъ — другимъ, т. е. дѣлаетъ опыты, стремясь доискаться полнаго воплощенія своей мысли—«музыкальной драмы». Онъ (въ 1843 г.) началъ съ оперы «Ріэндзи», чисто Спонтиніевско-Мейерберовской, даже съ подмѣсью тривіальной итальянщины. «Морякъ Скиталецъ», «Тангейзеръ», «Лоэнгринъ», *три стадіи* на пути чисто германскаго развитія оперы. Сходство съ Веберомъ и его подражателемъ Маршнеромъ на каждомъ шагу. Въ «Тристанѣ и Изольдѣ», въ «Нибелунговомъ перстнѣ», музыка Вагнера поразительна своею глубиною, своими чисто германскими пріемами, напоминающими то Баха, то Бетховена. Геніальность сверкаетъ на каждомъ шагу, особенно со стороны симфонической. И въ самомъ выборѣ сюжетовъ Вагнеръ, въ послѣднее время, придвинулся къ реализму. Его опера «Die Meistersinger in Nürnberg» составляетъ новую эру въ искусствѣ.

Вотъ, обозрѣвая постепенное видоизмѣненіе опернаго идеала мы дошли до самаго новѣйшаго времени. Не говоритъ ли намъ эта вѣчная измѣнчивость, этотъ вѣчный «прогрессъ» то въ одну, то въ другую сторону, что исканіе одного абсолютно высшаго дѣятеля, безъ сравненія всѣхъ остальныхъ пре-

вышающаго, есть «химера» или непросвѣщенныхъ людей, или и просвѣщенныхъ, да упрямыхъ, близорукихъ?

Опера въ Россіи и русская опера *).



ъ исторіи искусства вообще и отдѣльныхъ его вѣтвей, даже и въ исторіи отдѣльныхъ дѣятелей — главную, первую роль, по перевѣсу количественному, по массивной значительности, играетъ подражательность, преемственность, наслѣдственность явленій, вліяніе фактовъ, «сосѣднихъ» по времени и по мѣсту. Едва замѣтныя, въ началѣ, попытки мало-по-малу достигаютъ размѣровъ явленія, факта довольно крупнаго. Такой фактъ, дѣйствіемъ своимъ на массу, получаетъ общую симпатію, распространяется, *повторяется* въ разныхъ пунктахъ одной земли, потомъ и другихъ земель, ей сопредѣльныхъ, и т. д. Въ этомъ «повтореніи» уже «существующаго», весьма небольшой процентъ составляетъ нѣчто *своеобразное*, *самобытное*, *оригинальное* (опять въ зависимости отъ безчисленныхъ вліяній народа, почвы и времени). Но это оригинальное, проявляясь, въ свою очередь, чуть замѣтно, мало-по-малу вкореняется и чрезъ художниковъ крупнаго калибра придаетъ индивидуальный, особенный оттѣнокъ, характеръ *извѣстному* направленію искусства въ *извѣстной* землѣ, на *извѣстный* періодъ времени, образуетъ то, что называется «стилемъ», «школою», въ искусствѣ итальянскомъ, французскомъ, нѣмецкомъ, русскомъ и т. д.

Истины эти слишкомъ знакомы и общеизвѣстны, но, какъ нельзя читать безъ азбуки, такъ и безъ этихъ истинъ обойтись невозможно, — если хочешь «*логически*» прослѣдить судьбу какой-нибудь вѣтви искусства въ данной землѣ.

Постепенный ходъ такаго развитія во всѣхъ случаяхъ одинаковъ, потому что общіе законы развитія въ сущности одни и тѣ же, неизмѣняемы, какъ дважды два — четыре.

Оперныя зрѣлища — въ видѣ придворныхъ увеселеній и пышныхъ празднествъ—зародились на рубежѣ XVI и XVII вѣковъ въ Италіи. Оттуда, въ этомъ же характерѣ, скоро перешли во Францію. (Музыкантъ Люлли былъ любимецъ Лудовика XIV и писалъ музыку на тексты, между прочимъ, Мольера).

*) «Музыкальный Свѣтъ», 1870 г., № 9.

Другая струя оперъ — «комическая», зародилась также въ Италіи отъ ярморочныхъ фарсовъ; перешла къ французамъ уже гораздо позже, около половины XVIII вѣка. Итальянская труппа (les Bouffes) приводила въ восторгъ Ж. Ж. Руссо и заставила его отрицать во французскомъ языкѣ всякую способность къ музыкѣ. Отъ этого мнѣнія Руссо отступился только послѣ оперъ Глука.

Самостоятельная французская оперная музыка, въ серьезномъ родѣ, является около середины XVII столѣтія; французская «комическая» опера рождается столѣтіемъ позже итальянскихъ, все-таки отчасти изъ подражанія итальянцамъ.

Въ Германіи оперы серьезныя итальянскія проникли съ придворными французскими модами.

Въ XVII вѣкѣ Германія была истерзана ужасами 30-тилѣтней войны. Искусства и литература процвѣтать не могли. Было не до поэзіи, не до театра. Въ концѣ XVII вѣка, однако, кромѣ итальянскихъ оперъ, господствовавшихъ при дворахъ, въ видѣ исключенія являются попытки первыхъ нѣмецкихъ «Singspiele» въ Гамбургѣ (Рейнольдъ, Кайзеръ и Маттезонъ). Къ нимъ примкнулъ и тутъ образовался, тогда еще юноша — Гендель, но и онъ всю жизнь писалъ оперы только на *итальянскій* текстъ.

Также и Моцартъ. Изъ семи оперъ его (ребяческія, тоже итальянскія, оперы до «Идоменея» въ счетъ нейдутъ) — пять: «Идоменей», «Фигаро», «Донъ-Жуанъ», «Cosi fan tutte» и «Титъ» написаны на слова итальянскія.

Комическая опера нѣмецкая при Моцартѣ имѣла уже довольно крупнаго дѣятеля Диттерсдорфа. Но ни его произведенія («Докторъ и аптекарь», «Іеронимъ Канкеръ» и др.), весьма въ своемъ родѣ примѣчательныя, ни Моцартовы нѣмецкія оперы: «Похищеніе изъ Сераля» и «Волшебная флейта», не могли сколько-нибудь перетянуть въ свою сторону общее пристрастіе тогдашней нѣмецкой публики къ итальянцамъ.

Мы видѣли, что и реформа Глука и космополитизмъ Моцартовской музыки, развитія собственно итальянской оперной формы не поколебали. Господство этой формы было въ Европѣ повсемѣстно. Мы видѣли, что только Веберу, въ двадцатыхъ годахъ нашего вѣка, суждено было выйти всепобѣдно изъ борьбы съ итальянизмомъ. Только съ Вебера, по настоящему, начинается самостоятельная оперная музыка нѣмецкая, сознательная музыкальная драма на чисто-германской народной почвѣ.

Прикладывая, «à priori», всѣ эти данныя къ Россіи, найдемъ, что въ ней опера *должна была* начаться позже Германіи, и не иначе, какъ съ придворныхъ оперныхъ зрѣлищъ, на *итальянскомъ*.

Такъ оно и было, около средины прошлаго вѣка, въ царствованіе императрицы Анны Іоанновны.

Въ слѣдующее царствованіе, при первыхъ попыткахъ къ основанію «россійскаго ѳеатра» вообще, являются оперы, написанныя Сумароковымъ, въ

россійскихъ стихахъ («Цефалъ и Прокрисъ», 1755 г.). Музыка была пору чаема, разумѣется, работѣ итальянскихъ капельмейстеровъ, которыхъ тогда на службу ко двору выписывали вмѣстѣ съ французскими поварами, метръ-д'отелями, парикмахерами, итальянскими декораторами, костюмерами и кондитерами. Первыя стремленія къ чему-нибудь русскому по оперной музыкѣ, сообразно общему закону, должны были явиться еще позже, и сначала въ видѣ весьма не смѣлыхъ шаговъ.

Такъ оно и было.

Насколько мелодія итальянскихъ маэстро при дворѣ императрицы Екатерины II (Паэзіелло, Чимароза, Сарти) проникали съ русскимъ текстомъ въ разные слои общества и разгуливали по Руси, подъ видомъ «русскихъ напѣвовъ» («На то-ль, чтобы въ печали», мелодія «Nel cor non pir mi'sento» изъ «la bella Molinara» Паэзіелло; «Винятъ меня въ народѣ», «Стонетъ сизый голубочекъ», «Среди долины ровныя»—все мелодіи изъ тогдашнихъ оперъ),—на столько-же, съ другой стороны, и элементъ, въ самомъ дѣлѣ, русскихъ народныхъ напѣвовъ сталъ пробираться на сцену. Въ комической оперѣ Ѳомина — «Ямщики на подставкѣ» 1787 г. — теноръ-соло съ полнымъ хоромъ поютъ пѣсню «Высоко соколъ летаетъ»; мелодія эта во всей неприкосновенности взята изъ народа.

Подобные случаи русскаго элемента въ тогдашней оперной музыкѣ стали все чаще и чаще съ тѣхъ поръ, какъ Императрица задумала ставить на сцену собственныя свои произведенія, съ патріотическимъ и народнымъ направленіемъ (какъ его тогда понимали). Пьесы Екатерины II, какъ «Горебогатырь Косометовичъ», «Ѳедулъ съ дѣтьми» и др. были не больше какъ водевили (часто почти безъ связи сценъ между собою), но титуловались «операми», и композиторы, сочинявшіе или пригонявшіе музыку подъ куплеты и хоры (Сарти, Мартини и др.) современники и соперники (!) Моцарта должны были — nolens-volens — сообразоваться съ требованіями напѣвовъ «русскихъ», т. е. вставлять хоть изрѣдка русскія *пѣсни*, разумѣется, часто переиначивая ихъ на свой ладь.

Вся эта музыка вращалась въ самыхъ скромныхъ рамкахъ нѣмецкаго «Singspiel» или французской opéra-vaudeville,—всегда съ *разговорами* между нумеровъ пѣнія.

Кромѣ этихъ доморощенныхъ (немногочисленныхъ) пьесъ, репертуаръ былъ переполненъ переводными операми съ итальянскаго, французскаго и нѣмецкаго. Все, имѣвшее успѣхъ на западѣ и сколько нибудь подходившее къ средствамъ петербургской труппы, переводилось или передѣлывалось на россійскій языкъ, давалось при нашемъ дворѣ, а потомъ переходило и въ народный театръ.

Труппы и придворная, и въ народномъ русскомъ театрѣ, составлялись такимъ образомъ, что каждый артистъ и каждая артистка изъ русскихъ обя-

заны были играть драматическія роли, а когда случится — и пѣть. Обычай этотъ господствовалъ и послѣ еще многіе десятки лѣтъ.

Изъ этого видно, что на большую виртуозность вокальную въ русской труппѣ спросу тогда не было, и что, кромѣ того, тогда уже началось сильно привившееся къ русскимъ сценамъ вообще смѣшеніе всѣхъ возможныхъ стилей, всѣхъ возможныхъ репертуаровъ.

Въ такомъ положеніи были дѣла русской оперы и въ первыя десятилѣтія нашего вѣка, во время тоже итальянскаго, выписнаго капельмейстера Кавоса. Это былъ отличный техникъ по дирижерской части, славно зналъ и оркестръ, и голоса, умѣлъ уладить все такъ ловко съ практической стороны, что артисты, даже безголосые, преисправно занимали свои роли въ операхъ, и что произведенія большого калибра, какъ напримѣръ «Весталка» Спонтини, шли на тогдашней петербургской сценѣ ничуть не хуже, чѣмъ на многихъ европейскихъ. И со стороны творчества Кавосу никакъ нельзя отказать въ замѣчательномъ талантѣ. Только, — какъ это всегда бываетъ съ капельмейстерами, — каждый Божій день разучивающими, исполняющими музыку всѣхъ сортовъ, безъ отдыху и перемежи, — въ Кавосѣ «оригинальнаго» и искать было невозможно. Онъ писалъ красиво, ловко для голосовъ и инструментовъ, принаравливался очень къ требованіямъ тогдашней русской публики и не церемонился въ своихъ операхъ «вдохновляться» то Моцартомъ, то Керубини, то Спонтини, то Мегюлемъ, то Чимарозой и Фіоравенти, то русскими пѣснями, переиначивая ихъ въ куплетныя формы русскихъ водевилей, — формы уже «рутинныя» съ послѣдняго десятилѣтія прошлаго вѣка. При Кавосѣ публика русская приходила въ неистовый восторгъ отъ передѣланнаго на россійскіе нравы нѣмецкаго волшебнаго фарса съ площаднаго театра «an der Wien» — «Das Donau-Weibchen» и считала эту вѣнскую фабрикацію за нѣчто свое, народное, увлеченная заглавіемъ «Леста, Днѣпровская Русалка», именами дѣйствующихъ лицъ и кое-какими русскими куплетцами, вставленными въ этотъ полубалаганный водевиль. «Днѣпровская Русалка», какъ любимѣйшее зрѣлище, разрослось въ цѣлый циклъ изъ 4-хъ пьесъ («четыре части» одной оперы); музыку для нея, то прямо брали изъ Вѣны (1-я часть Кауера, подражателя Моцарту и Венцелю Мюллеру), то приспособляли у себя дома (партитура одной изъ частей цѣликомъ написана русскимъ даровитымъ музыкантомъ, Давыдовымъ). Если взять этотъ фактъ въ соображеніе, — получимъ вѣрный масштабъ тогдашняго вкуса и поймемъ, что и оперы Кавоса въ такомъ же родѣ: «Князь-Невидимка», «Илья-Богатырь», «Жаръ-Птица» должны были очень удовлетворять тогдашнюю публику.

Вѣроятно, подъ вліяніемъ отлично переданной музыкою семейной драмы въ «Водовозѣ» Керубини, Кавосъ, на либретто даровитаго князя Шаховскаго, въ 1811 году написалъ своего «Ивана Сусанина», — русскій «Singspiel», немножко посерьезнѣе, подраматичнѣе прежнихъ опереттъ-водевилей.

Сюжетъ, подъ вліяніемъ тогдашнихъ сладенькихъ идеаловъ, обезображенъ

счастливой (!) развязкой. Сусанинъ, въ ту минуту, какъ на него поляки въ лѣсу поднимаютъ оружіе, спасенъ — кстати подоспѣвшимъ бояриномъ съ цѣлымъ отрядомъ русскихъ. Въ заключеніе пьесы Сусанинъ, веселый и довольный, поетъ моральный куплетецъ:

Пусть злодѣй страшится
И дрожитъ весь вѣкъ;
Долженъ веселиться
Добрый человѣкъ.

(И въ «Водовозѣ» Бульи и Керубини, опера оканчивается подобнымъ идилетомъ къ публикѣ).

Не смотря на такую дѣтскость поворота, въ «Сусанинѣ» Кавоса есть мѣста весьма вѣрно психологически прочувствованныя, и въ музыкальной фактурѣ пробивается нѣчто своеобразное, подчасъ весьма близкое къ русскимъ звукамъ.

Вотъ, слѣдовательно, совершилось уже нѣчто въ родѣ перваго шага къ самостоятельной русской музыкѣ на оперной сценѣ.

Прошли два десятилѣтія. Все оставалось старое по старому. Кавосъ перестaлъ создавать. Репертуаръ наводнялся больше и больше переводными операми преимущественно французскими. Интересъ публики къ русскимъ опернымъ зрѣлищамъ вообще ослабѣлъ, вмѣстѣ съ паденіемъ силъ поющей труппы, на подмогу которой, только въ концѣ этого періода (т. е. въ 1829 г.), былъ пріобрѣтенъ замѣчательный басистъ, О. А. Петровъ.

Около этого же времени (начало тридцатыхъ годовъ) на московской сценѣ явились произведенія даровитѣйшаго изъ русскихъ диллетантовъ, А. Н. Верстовскаго. Первыя его оперы, Панъ Твардовскій, Вадимъ, были опять большими водевилями, съ великолѣпнымъ спектаклемъ, музыкальный интересъ, — урывками между разговора,—не представлялъ ровно ничего сплошнаго, строго выдержаннаго. Фактура во всемъ наислабѣйшая, оркестровка поручалась автоpомъ казенному капельмейстеру. При всемъ томъ, Верстовскій, со стороны мелодичности, сближенія съ народнымъ вкусомъ, хоть сквозь не народную, но обще-любимую тогда форму куплетовъ въ темпѣ полонеза и т. п. заявилъ себя тотчасъ довольно крупнымъ дѣятелемъ въ своей мелкой сферѣ.

Въ такомъ же духѣ написана и болѣе замѣчательная опера, составившая вѣнецъ славы Верстовскаго, «Аскольдова могила». Либретто Загоскина затронула много самыхъ рельефныхъ, всѣмъ симпатическихъ, элементовъ русской жизни; музыка Верстовскаго счастливо подошла къ задачѣ текста. Авторъ музыки, конечно, и тутъ не церемонится, по тогдашнему обычаю, съ мѣстнымъ колоритомъ. На ряду съ русскими или, по крайней мѣрѣ, славянскими мотивами, тутъ есть цѣлыя сцены въ какомъ то полуитальянскомъ, полунѣмецкомъ обще-оперномъ характерѣ. Много прямыхъ заимствованій изъ Веберова «Фрейшюца». Ансамблей, финаловъ, речитативовъ почти нѣтъ; форма колоссальнаго «водевиля» остается неизмѣнною. Но все же «Аскольдова могила» заключаетъ

въ себѣ уже очень много настоящихъ своеобразныхъ элементовъ музыкальной драмы на русской почвѣ. Въ сравненіи съ Кавосомъ, шагъ весьма важный сдѣланъ, не смотря на аматёрскую слабость фактуры, рѣзко выступающую въ параллели съ исправнымъ, капельмейстерскимъ стилемъ Кавоса.

Съ появленіемъ баса Петрова, а вскорѣ вслѣдъ за нимъ контральта Воробьевой и сопрано — Степановой, русская опера обновилась, оживилась. На репертуарѣ явились громадныя оперы: Робертъ, Семирамида. Кавосу было много работы, чтобы подогнать средства и другихъ исполнителей къ такимъ широкимъ партитурамъ; но энергіи капельмейстерской въ немъ было бездна и онъ изъ всего выходилъ съ полною побѣдою.

Но вотъ, среди цвѣтковъ чужеземныхъ, между сладкозвучными операми Беллини и Россини, рядомъ съ грандіознымъ, хотя нѣсколько шарлатанскимъ, эклектизмомъ Мейербера, является на петербургской сценѣ, — для открытія возобновленнаго Большаго театра въ 1836 г., громадно-честная опера, самостоятельно-славянская отъ начала до конца, первая «опера», въ настоящемъ строгомъ смыслѣ этого слова, уже не водевиль, не Singspiel, а большая «лирическая», какъ тогда называли, опера, по фактурѣ своей равносильная нѣмецкимъ и французскимъ большимъ операмъ самого серьезнаго, выработаннаго стиля!

Дѣло извѣстное, что лѣтосчисленіе истинно русской оперной музыки, въ смыслѣ новаго въ искусствѣ направленія, новой школы, начинается съ оперы Глинки: «Жизнь за Царя». Сюжетъ тотъ же «Иванъ Сусанинъ», но какая разница съ Кавосовымъ!! Поворотъ взятъ трагическій, что слышно съ первыхъ же звуковъ увертюры. Напѣвы, заимствованные изъ народныхъ пѣсенъ («Лучина лучинушка» въ тріо эпилога, «Ахъ, что это за сердце» въ пѣсенкѣ Вани, одна приволжская пѣсня въ самомъ *первомъ* выходѣ Сусанина и т. п.) подъ перомъ Глинки даютъ обильный матеріалъ для музыкальной тематической разработки, не менѣе богатой красотами, какъ музыка Керубини и самаго Бетховена (они и были образцами для Глинки; Моцарта онъ чтилъ гораздо менѣе). Эти же матеріалы рождаютъ небывалую на свѣтѣ вещь: русскій речитативъ. Мастерской контрапунктъ и прозрачная, своеобразная (хотя мѣстами монотонная) оркестровка придаютъ этой партитурѣ громадныя достоинства, даже и помимо ея первѣйшей *роли* въ исторіи русской оперы. Сопоставленіе элемента польскаго русскому, придало музыкѣ этого произведенія совершенно оригинальный, небывалый еще ни на какой сценѣ, оттѣнокъ. Финальный хоръ эпилога по ширинѣ размаха, поспоритъ даже съ финалами бетховенскихъ симфоній, а по своей русской своеобразности, по своей вѣрной передачѣ историческаго момента, этотъ хоръ—страница русской исторіи. Еслибъ Глинка не создалъ ничего, кромѣ этого эпически-широкаго, и вполнѣ русскаго «Славься, славься святая Русь», имя его все-таки бы сіяло на ряду съ первѣйшими художниками всѣхъ вѣковъ и народовъ.

Первое въ нынѣшнемъ сезонѣ Симфоническое собраніе „Русскаго музыкальнаго общества“ *).



Въ ближайшую субботу, 7-го ноября, открывается рядъ симфоническихъ концертовъ «Русскаго музыкальнаго общества», въ залѣ дворянскаго собранія.

Въ этотъ вечеръ будутъ исполняться:

1) (въ первый разъ въ Петербургѣ) Симфонія «Фаустъ» — Франца Листа (на сюжетъ Гётевой поэмы).

2) Двѣ пѣсенки «Клары» изъ музыки *Бетховена* къ Гётевой драмѣ «Эгмонтъ» (пѣть будетъ одна изъ воспитанницъ консерваторіи, г-жа Выжиковская).

3) Увертюра *Керубини* къ его оперѣ «Абенсераги».

Это составитъ первую часть концерта.

Второй его отдѣлъ будетъ посвященъ: 4) исполненію цѣликомъ одной части («Осень») изъ ораторіи *Іосифа Гайдна* «Времена года».

Трудно будетъ упрекнуть эту програму въ пристрастіи къ новѣйшей музыкѣ, или въ ретроградности. Имена строго-классическія въ музыкальномъ мірѣ красуются тутъ наряду съ однимъ изъ героевъ *современнаго* искусства, съ композиторомъ, который для очень многихъ еще «запятнанъ» солидарностью съ Вагнеромъ, принадлежитъ къ опасной шайкѣ «музыкантовъ будущности», «цикунфтистовъ».

Дѣйствительно въ самой Германіи мнѣнія о Листѣ, какъ композиторѣ, и до сихъ поръ далеки еще отъ какого нибудь взаимнаго соглашенія. Листъ имѣетъ бездну поклонниковъ, приверженцевъ самыхъ горячихъ, самыхъ фанатическихъ. Въ этомъ лагерѣ его считаютъ прямо за избраннаго генія, обновившаго поле програмно-симфонической и религіозной музыки такъ же блистательно и плодотворно, какъ Рихардъ Вагнеръ совершилъ свою великую реформу музыкальной драмы. Въ противоположномъ лагерѣ (огромное большинство публики и главные представители музыкальной критики въ германскихъ *политическихъ* газетахъ) всѣ симфоническія и вокальныя произведенія Листа отдаются на злое посмѣяніе, какъ продукты артиста крайне умнаго и свѣду-

*) «Голосъ» 1870 г., № 307.

щаго, высокообразованнаго и весьма поэтическаго въ своихъ *намѣреніяхъ*, но лишеннаго творческаго дара, и потому вѣчно остающагося при однихъ покушеніяхъ на созданіе чего-то грандіознаго, при однѣхъ претензіяхъ на поэзію и глубину мысли, красоту и новизну формы. Въ одномъ только мнѣніи сходятся оба антиподные лагеря: это—касательно Листовой *оркестровки*. Друзья и недруги Листа не могутъ не сознать весьма опредѣленно, что по части *оркестровыхъ комбинацій* въ его произведеніяхъ, столько же, какъ и въ Вагнеровыхъ—послѣднее, пока, слово современнаго искусства. Мало того: касательно блеска и разнообразія красокъ, оркестровая палитра Листа часто побѣждаетъ свою опасную соперницу, палитру Вагнера. Оставивъ за Берліозомъ исключительное господство въ эффектахъ области чисто фантастической, *во всемъ прочемъ*, Вагнеръ и Листъ далеко его опередили. Такимъ образомъ, нисколько не принимая на себя разрѣшенія трудной критической задачи, касательно силы творческой въ композиторской дѣятельности Листа, можно съ полною увѣренностью сказать, что если и нельзя иногда не замѣтить слабости, сухости изобрѣтенія собственно въ мысляхъ, въ идеяхъ музыкальныхъ, то умная, поэтическая разработка идей и необыкновенно эффектная, поразительная оркестровка, всегда въ Листовыхъ произведеніяхъ съ успѣхомъ выкупаютъ внутренніе недочеты, тѣсно связанные съ его титаническою, но виртуозною натурою и съ его парижскимъ воспитаніемъ.

Гётевъ «Фаустъ» уже весьма много и много разъ служилъ темою для большихъ музыкальныхъ произведеній, начиная отъ музыки князя Радзивила къ «драматической поэмѣ» Гёте въ ея сценическомъ отношеніи (1820) и кончая оперой Гуно (1859) и симфонической фантазіей А. Рубинштейна (1867). Но... какъ учили латинскіе юристы «distinguendum est». Первое дѣло — нѣсколько оріентироваться въ предметѣ, привести факты въ порядокъ, въ извѣстную группировку.

Увертюры, антракты, хоры и т. д. къ Гетевой поэмѣ, аранжированной (tant bien que mal) для сценическаго исполненія, и опера на сюжетъ этой драмы, насъ здѣсь не займетъ, такъ какъ это совсѣмъ иная сторона дѣла.

Для не-театральныхъ произведеній на сюжетъ Гётева «Фауста» представлялись два совсѣмъ разные пути:

1) Музыкально иллюстрировать Гётеву поэму клочками симфонической и вокальной музыки, произвольно выбравъ изъ поэмы нѣсколько отрывковъ сценъ, болѣе или менѣе вызывающихъ музыку (сцена хора съ колоколами, хоръ духовъ, сцена въ погребкѣ, сцена у вѣдьмы, сцена въ церкви, шабашъ на Блоксбергѣ, пѣсня Гретхенъ, ея молитва и т. д., нѣкоторые фрагменты изъ второй части, маскарадъ, хоръ эльфовъ съ Аріелемъ, послѣдняя мистическая сцена и т. д.) — обильное поле для «музыкальной живописи»; или

2) оставивъ въ сторонѣ все театральное, всѣ «непонятное» въ одной концертной обстановкѣ, безъ декорацій и костюмовъ, воплотить въ музыкѣ,

преимущественно чисто инструментальной, симфонической, *внутреннюю и психическую жизнь* главныхъ дѣйствующихъ лицъ Гетевой поэмы.

Дорога «музыкальныхъ картинъ и иллюстрацій» для концертовъ на темы Гетева «Фауста» соблазнила очень многихъ композиторовъ; но всѣхъ, не исключая ни Берліоза, ни Шумана, ни Литольфа, не привела къ утѣшительнымъ результатамъ; всѣхъ поставила въ ложное, косое отношеніе къ задачѣ *).

Изъ разрозненныхъ сценокъ и картинокъ никакой геній не въ состояніи создать что нибудь *цѣльное*.

Несравненно болѣе разумные, болѣе просвѣщенные, болѣе логичные въ своихъ художественныхъ намѣреніяхъ, нежели всѣ поименованные — два современные намъ композитора отнеслись къ предмету глубже, дѣльнѣе и, задавшись мыслями великаго поэта, произвели въ своемъ искусствѣ *истинно-симфоническія картины* на тему Гетева «Фауста». Эти двое избранниковъ— Вагнеръ въ своей «Faust-ouverture» и Листъ въ своей «Faust-symphonie». (Что оба они никакъ не могли «обойти», въ своемъ творчествѣ, Гетево созданіе, это уже какъ будто само собою разумѣется: сюжетъ слишкомъ заманчивъ для музыкантовъ, работающихъ въ Германіи и на Германской почвѣ).

Какъ Вагнеръ въ своей увертюрѣ, восхищающей даже заклятыхъ враговъ «вагнеризма», темою себѣ взялъ ничуть не внѣшнія сцены изъ Гетева созданія, не драматическія ситуаціи съ колоритною обстановкою, а *внутреннюю борьбу* въ душѣ Фауста, или еще вѣрнѣе, одинъ эпизодъ этой психической борьбы, выраженный въ сценѣ *первой* бесѣды Фауста съ Мефистофелемъ, такъ и Листъ, въ своей симфоніи, держится исключительно въ области внутренней, душевной и создаетъ нѣчто цѣльное органическое изъ характерныхъ психическихъ эскизовъ, навѣянныхъ созданіемъ Гете.

Листъ очень мѣтко озаглавилъ свое произведеніе такъ: «Symphonie, in drei Charakterbildern, nach Göthe». I-я часть (или первая характерная картина)—самъ Фаустъ; II-я часть—Гретхенъ; III-я часть—Мефистофель; затѣмъ, въ видѣ «эпилога» или развязки: мужской *хоръ* и соло тенора на текстъ изъ заключительной сцены второй части Гетевой поэмы («Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss» и т. д.).

Прослушавъ Вагнерову «Faust-ouverture», одинъ изъ нашихъ музыкальныхъ рецензентовъ не постыдился напечатать, что въ средней части увертюры прелестно выражена «Гретхенъ», тогда какъ о Гретхенъ въ томъ произведеніи и *помину нѣтъ*; вся вещь построена на характерѣ Фауста, на тревогѣ и сомнѣніяхъ его мощнаго духа (девизъ изъ текста Гете, выставленный Вагнеромъ въ заголовкѣ его музыкальнаго созданія, долженъ былъ руководить г. критика; но... «глупцамъ законъ не писанъ»).

Въ такомъ родѣ и многіе нѣмецкіе рецензенты, прослушавъ симфонію

---

*) Это выяснится подробнѣе по случаю исполненія отрывковъ изъ «Фауста» Берліоза, въ одномъ изъ предстоящихъ концертовъ «Русскаго музыкальнаго общества».

Листа и, смѣшивая програмную музыку съ музыкальной живописью деталей, отыскивали въ первой части Листовой симфоніи: появленіе духа земли (Erdgeist), пасхальный гимнъ, сонъ Фауста подъ пѣніе демоновъ и т. д.

Такого рода коментаріи весьма забавны, когда дѣло идетъ о весьма серьезно задуманной психической картинѣ самаго Фауста, этого отвлеченнаго идеала человѣка вообще въ тайныхъ его, мрачныхъ стремленіяхъ (der Mensch in seinem dunklen Dränge). Душевная драма этой тревоги неудовлетвореннаго, мощнаго, титаническаго духа, эта жажда познаній, жажда наслажденій, разрывъ съ внѣшнимъ міромъ, разрывъ съ самимъ собою, съ жизнью — вотъ въ чемъ «программа» первой части симфоніи, Въ бурномъ своемъ потокѣ, эта первая часть разрабатываетъ четыре главныя, музыкальныя мысли и три второстепенныя.

Характеръ Гретхенъ высказывается музыкою гораздо понятнѣе и яснѣе въ прелестномъ Adagio, только изъ двухъ главныхъ мыслей, которыя рисуютъ душу Маргариты во всей ея граціи ангельской простоты. Эпизодомъ въ этомъ Adagio является влюбленность Фауста—одна изъ темъ первой части.

Понятно, что покушеніе искать въ этомъ Adagio сцену въ саду, или сцену въ церкви, или пѣсенку «Meine Ruh ist hin», или сцену въ тюрьмѣ—успѣхомъ не увѣнчаются, а обнаружатъ только непониманіе авторской задачи.

Точно также забавно было бы покушеніе найти сцену у вѣдьмы или «Walpurgisnacht» въ послѣдней части симфоніи, озаглавленной «Мефистофель»: мысль автора доходитъ здѣсь до крайнихъ предѣловъ тонкой осмысленности, разумности въ музыкальной программѣ.

Листъ для выраженія Мефистофеля, не прибѣгъ ни къ одному *новому* мотиву въ своей симфоніи.

«Скерцо» — озаглавленное именемъ адскаго собесѣдника Фауста — есть «ироническое», демонски-злобное *искаженіе*, *осмѣяніе* мотивовъ самаго Фауста, изъ первой части симфоніи. Мефистофель отнюдь не «характеръ», потому что, не личность, не человѣкъ; онъ — отвлеченность, абстрактъ, духъ отрицанія («Ich bin der Geist, der stets verneint»). Смѣлая эта задача съ изумительнымъ мастерствомъ и богатствомъ красокъ и формъ выполнена Листомъ. На большинство вкусовъ и въ Германіи приходится, конечно, «Adagio-Гретхенъ»; но для людей, способныхъ оцѣнять умъ и энергію мысли въ музыкѣ, адское скерцо доставитъ наслажденіе навѣрно не меньше, если не больше.

Такъ, «Гретхенъ»—демонъ не касается въ своей всеразрушающей ироніи, не пятнаетъ своимъ сардоническимъ хохотомъ, за то главная тема—Гретхенъ, возведенная въ субликатъ, какъ принципъ «вѣчной женственности» (das ewig Weibliche), подъ конецъ одерживаетъ побѣду надъ демонскимъ вліяніемъ на душу Фауста: такъ и въ самой поэмѣ Гете. Заключительный мужской хоръ симфоніи на слова изъ послѣдней сцены поэмы есть не что иное, какъ развитіе темы Гретхенъ въ просвѣтленно-мистическомъ характерѣ.

Впечатлѣніе отъ симфоніи Листа можетъ быть весьма различно, смотря

по степени подготовки и воспріимчивости слушателей; но каждый, сколько нибудь толковый человѣкъ, долженъ согласиться, что въ планѣ, въ концепціи «симфоніи» на Гетеву тему мудрено быть простымъ и логичнымъ болѣе Ф. Листа.

Чудеса его оркестровки проявляются тутъ на каждомъ шагу. Условій для «интересности» этой симфоніи, кажется, довольно.

Добавить надо, во избѣжаніе недоразумѣній, что эта симфонія (написанная въ концѣ 50-хъ годовъ и въ Петербургѣ *еще не исполнявшаяся*) не имѣетъ рѣшительно *ничего общаго*, кромѣ именъ Фауста и Мефистофеля, съ другимъ произведеніемъ Листа («Вальсъ Мефистофеля» и «Ночное шествіе»)—то «эпизоды», музыкальныя картины изъ поэмы вовсе не Гете, а Ленау, и созданы, именно, въ видѣ отдѣльныхъ музыкальныхъ «иллюстрацій».

Пѣсенки «Клерхенъ» изъ Эгмонта Гете и Бетховена довольно знакомы и нашей публикѣ. Въ прошлый сезонъ, при Геллерѣ, онѣ очень хорошо исполнялись г-жею Платоновою. Въ нынѣшній разъ въ нихъ выступитъ, впервые передъ публикой, одна изъ даровитѣйшихъ воспитанницъ консерваторіи съ несильнымъ, но весьма симпатичнымъ сопрано.

Она же, г-жа Выжиковская, взяла на себя исполненіе партіи сопрано въ «Осени» Гайдна.

Ораторія «Времена года» («Die Jahreszeiten») такъ же, какъ и предшествовавшая ей ораторія «Сотвореніе міра» («Die Schöpfung»), принадлежитъ къ позднѣйшей эпохѣ дѣятельности «отца инструментальной музыки» (первая ораторія окончена въ 1798 г., когда автору было 66 лѣтъ, а вторая—въ 1800, на 69 году его жизни). «Сотвореніе міра» пользуется гораздо большею извѣстностью и славою, по нашему мнѣнію, не совсѣмъ справедливо. Наивность Гайдновой музы, влеченіе его къ картинности, сельская идилличность, проглядывающая у него вездѣ, и въ квартетахъ, и въ симфоніяхъ, была во сто разъ болѣе кстати во «Временахъ года» съ текстомъ изъ поэмы Томсона, нежели въ грандіозномъ сюжетѣ «Мірозданія», въ формахъ, заимствованныхъ изъ Мильтонова «Потеряннаго рая».

И въ той, и въ другой ораторіяхъ хоры и речитативы—близкое подражаніе стилю Генделя, который на Гайдна, въ бытность его въ Лондонѣ, произвелъ сильнѣйшее впечатлѣніе. Но творецъ камерной и симфонической музыки имѣлъ въ геніальности своей бездну *собственнаго* запаса, весьма непохожаго на стиль Генделя, и, въ свою очередь, имѣвшаго громадное вліяніе на Моцарта, на Бетховена, на Керубини и на Россини, по *собственнымъ словамъ* автора «Вильгельма Телля», который въ юности, *на память*, дирижировалъ гайдновскими ораторіями *).

Третья часть ораторіи: «Времена года»—«Осень» принадлежитъ къ самымъ характернымъ и колоритнымъ созданіямъ Гайдна. Въ концепціи и въ

*) F. Hiller. Gespräche mit Rossini.

стилѣ есть, конечно, старинная рутина, условность и риторичность, безъ которыхъ въ то время ни музыка, ни форменная поэзія обходиться еще не умѣли.

Вотъ планъ этой части ораторіи («Осень» будетъ исполнена цѣликомъ и съ русскимъ текстомъ):

1. *Прелюдія* оркестра живописуетъ «радостныя чувства селянина при обильной жатвѣ».

2. *Терцетъ и хоръ* въ восхваленіе сельскаго труда (der Fleiss!) Терцетъ отличается мелодичностью. Хоръ развитъ въ видѣ «фуги» (необходимое условіе тогдашнихъ формъ ораторіи).

3. Послѣ речитатива Ганны (г-жа Выжиковская) и тенора Луки (г. Васильевъ 2-й), ихъ дуэтъ: «восхваленіе сельскихъ красавицъ въ сравненіи съ городскими и выраженіе чувствъ взаимной любви и вѣрности».

4. Речитативъ и арія *Симона* (басъ, г. Васильевъ 1-й). Картинка ружейной охоты съ собакою.

5. Речитативъ Луки (охота на зайцевъ) и большой *хоръ* егерей и поселянъ (охота на оленя, съ типическими фанфарами охотничьихъ роговъ «Hallali»).

6. Речитативы Симона, Ганны и Луки и большой хоръ (Fête des vendanges, праздникъ собиранія винограда). Веселье въ вакхическомъ, но сельски простодушномъ характерѣ и деревенскіе танцы. Широко развитый финалъ въ родѣ оперныхъ.

Разнообразіе такой программы «Осени» само за себя говоритъ, а великое имя Гайдна ручается за музыкальный интересъ цѣлаго и подробностей, если только ко всему этому не прикладывать слишкомъ современнаго намъ масштаба.

Такая же новѣйшая мѣрка придется не подъ стать и въ увертюрѣ Керубини «Les Abencérages». Въ ней, по отношенію къ фактурѣ, достоинства несомнѣнныя — все созданіе типически просто и прозрачно, но, конечно, ни силы нынѣшней эффектной оркестровки, ни восточнаго колорита здѣсь и требовать невозможно.

Опера «Абенсераги» написана, въ 1813 году, на текстъ Жуи и дана въ Парижѣ, безъ успѣха. Сюжетъ изъ послѣдней борьбы мавровъ съ испанцами въ Гренадѣ XV вѣка (эпизоды изъ флоріанова романа «Гонзалесъ Кордуанскій»). Увертюра и нѣсколько отрывковъ остались на репертуарѣ концертовъ парижской консерваторіи.

Нашъ Глинка, вообще имѣвшій пристрастіе къ Керубини, особенно любилъ эту увертюру «Абенсераговъ» и, въ пріятельскомъ кругу (1852—1856), часто желалъ слушать ее въ исполненіи хоть на фортепіано въ 4 руки. Въ числѣ лицъ, постоянно музицировавшихъ тогда у Глинки, былъ и авторъ настоящихъ строкъ.



Второе симфоническое собраніе Русскаго музыкальнаго общества *).



ъ субботу, 21 Ноября, назначенъ второй концертъ Русскаго музыкальнаго общества съ такою программою, которая никакъ не заслужитъ одобренія со стороны музыкальныхъ «ультра-прогрессистовъ», составляющихъ, какъ извѣстно, отдѣльный и весьма задорный кружокъ нашей концертной публики.

«Помилуйте! — воскликнутъ эти господа (прямые антагонисты русскаго музыкальнаго общества) — вотъ вздумали чѣмъ угощать публику! Все старье, хламъ. Бахъ, да Глюкъ, да Моцартъ — все музыканты прошлаго вѣка! Самое *юное* произведеніе во всемъ концертѣ — увертюра Берліоза, да и той уже отъ роду сорокъ лѣтъ! Вкуснаго, сочнаго, (кромѣ, опять-таки, нѣсколькихъ «тактовъ» у Берліоза) ровно ничего! Вотъ такъ программа!

Но такого рода возгласы покажутъ только полное непониманіе нашихъ цѣлей.

Концерты бываютъ съ цѣлями, весьма непохожими другъ на друга.

Если имѣть въ виду прямо матеріальную выгоду, сильный поборъ съ публики, то надобно пригласить итальянцевъ, особенно модную примадонну и моднаго тенора и — дѣло въ шляпѣ. Программа тутъ *вовсе* не принимается въ разсчетъ. Каждый поетъ, что ему вздумается, что полегче или поэффектнѣе.

Почти къ этой-же категоріи принадлежатъ и концерты виртуозовъ, особенно піанистовъ. Одно имя Антона Рубинштейна или Таузига привлекаетъ толпу, а что именно будетъ исполнять г. виртуозъ, до этого всѣмъ такъ же мало дѣла, какъ и ему самому, при увѣренности, что зала будетъ полна во *всякомъ случаѣ*. Совсѣмъ къ другому разряду концертовъ принадлежатъ тѣ, въ программѣ которыхъ прямо участвуетъ личный, индивидуальный вкусъ составителей.

Можно, напримѣръ, задаться *исключительною* идеей: проводить въ русскую публику произведенія *нѣкоторыхъ* новѣйшихъ композиторовъ чужеземныхъ и *нѣкоторыхъ* русскихъ, руководствуясь въ выборѣ *исключительно своимъ личнымъ вкусомъ.*

*) «Голосъ», 1870 г., № 321.

Это направленіе программы, конечно, безмѣрно выше «пріобрѣтательнаго». Здѣсь въ очень многихъ случаяхъ, въ результатѣ можетъ явиться прямое служеніе искусству. Только... гдѣ ручательство, что единичный вкусъ, чей-бы то ни было—вкусъ здравый, вѣрный, просвѣщенный? Гдѣ противовѣсъ односторонности, исключительности направленія, изъ котораго, въ данномъ случаѣ, весьма легко сдѣлать служеніе уже не искусству, а личнымъ цѣлямъ отдѣльной партіи, отдѣльнаго «кружка«?

«Проводить въ русскую публику музыку *только хорошую*»—задача превосходная. Но кто же насъ увѣритъ, господа, что «хорошее» на вашъ вкусъ есть *хорошее вообще*, и что та музыка *только* хороша, которая имѣла честь заслужить *ваше* одобреніе?

Неудачные композиторскіе опыты, исходящіе изъ лагеря «ультрапрогрессистовъ» и комки грязи, бросаемые ими въ тоже время въ Баха, Генделя Глюка, Гайдна, Моцарта, Россини, Вагнера, даже въ нѣкоторыя симфоніи **царя музыки Бетховена** (!), свидѣтельствуютъ никакъ не о здравомъ и просвѣщенномъ вкусѣ, а о жалкой односторонности и неразвитости.

Вотъ именно для устраненія въ составѣ концертныхъ программъ всякаго *личнаго* произвола, какъ въ прогрессивную, такъ и въ ретроградную сторону, возникло въ русскомъ музыкальномъ обществѣ учрежденіе коллегіальное, «музыкальный комитетъ», въ засѣданіи котораго для составленія общаго репертуара симфоническихъ собраній на много лѣтъ впередъ были приглашены и гг. ультра-прогрессисты, но... почтили комитетъ своимъ отказомъ (такой отказъ не свидѣтельствуетъ-ли прямо, что имъ дòроги не цѣли искусства, а цѣли «кружка»?)

Въ симфоническихъ собраніяхъ, гдѣ главнымъ ядромъ слушателей — учрежденіе педагогическое, консерваторія, одною изъ важнѣйшихъ цѣлей программъ должна необходимо быть цѣль воспитательная, «учебная», въ высшемъ примѣненіи этого слова.

Эта цѣль, безъ обращенія большаго, особеннаго вниманія на *историческое* развитіе искусства, никогда не можетъ быть достигнута.

Вотъ почему въ программахъ нынѣшняго сезона, выработанныхъ комитетомъ, наряду съ именами самоновѣйшихъ композиторовъ, встрѣчается много именъ старыхъ, освященныхъ репутаціею «классическою».

И если даже, какъ случилось на нынѣшній разъ, явный перевѣсъ окажется на сторонѣ музыки несовременной, то, полагать надо, что ни для консерваторіи, ни для всей вообще публики нашей тутъ *вреда* не произойдетъ, Много-ли у насъ, въ Петербургѣ, случаевъ, гдѣ можно услышать Баха или Глюка? А *не знать* этихъ героевъ искусства каждому, сколько-нибудь просвѣщенному музыканту — стыдно.

Вотъ программа втораго симфоническаго собранія: 1) увертюра «Король Лиръ» — Берліоза; 2) отрывокъ изъ «Matthäus-Passion Musik» — I. С. Баха, исполнитъ г. Орловъ съ хоромъ; 3) 9-й концертъ для скрипки (D-moll) —

Шпора, исполнитъ г. Ауэръ; 4) большая сцена (почти весь 3-й актъ) изъ оперы «Армида» — Глюка, исполнятъ г-жи Платонова и Лавровская съ хоромъ; 5) симфонія (Es-dur) — Моцарта.

Берліозъ (1803—1869) всю жизнь, чуть не съ дѣтскаго возраста, пламенѣлъ энтузіазмомъ къ Шекспиру; но, въ концѣ концовъ, приходится сознаться, что великаго, всесвѣтнаго драматурга французскій симфонистъ, все-таки, *не понималъ*. Еслибъ понималъ, то не писалъ-бы своихъ музыкальныхъ иллюстрацій на темы шекспировскихъ драмъ. Отношеніе Берліоза къ Шекспиру не прямое, естественное, а аффектированное, исковерканное на парижскій мелодраматическій ладъ. О *косомъ* отношеніи Берліоза къ своимъ задачамъ *вообще*, пришлось бы говорить много, если разъяснять это дѣло по обстоятельнѣе. Этому не мѣсто въ нынѣшней замѣткѣ. Довольно сказать, что Берліозъ въ музыкѣ точь въ точь то-же самое, что *французскіе романтики* тридцатыхъ годовъ. То же извращеніе натуры, какъ въ драмахъ Гюго, Дюма и комп.

Наводнивъ свои мемуары пустячками, часто не стоющими ни малѣйшаго вниманія, Берліозъ чрезвычайно скупъ на подробности касательно многихъ изъ своихъ произведеній, точно будто *не вспомнилъ* сказать о томъ-то и томъ-то, иногда очень важномъ. Такъ, напримѣръ, очень хотѣлось бы узнать, какъ онъ задумалъ сочинить увертюру къ одной изъ великолѣпнѣйшихъ трагедій любимаго поэта, что именно внесъ въ планъ своей увертюры, т. е. въ чемъ ея программа. Вмѣсто всего этого, находимъ на стр. 257 мемуаровъ только указаньица въ примѣчаніи, что эта увертюра была окончена сочиненіемъ и показана авторомъ Мендельсону, въ послѣдніе дни знакомства его съ Берліозомъ, въ Римѣ, въ 1831 году. Вотъ и все. Но выходитъ, что увертюра къ «Лиру» была уже матеріаломъ для самаго злого сужденія о Берліозовомъ творчествѣ, которое читаетъ въ Мендельсоновыхъ «Reisebriefe» 1830—1832 (стр. 120): «Ни искры таланта; ощупью бродитъ въ потьмахъ, принимая себя за создавателя новыхъ міровъ» и т. д.

Другой германскій художникъ, еще въ 1843 году, высказалъ о Берліозѣ приговоръ, не менѣе суровый, но, на мой вкусъ, вѣрный: «Берліоза нельзя не уважать уже за то одно, что онъ не пишетъ, какъ другіе французы, для денегъ или для внѣшняго успѣха; но и *для искусства* отъ него пользы немного. Онъ положительно лишонъ «чувства красоты» (Schönheitssinn)—и вся музыка его, за малыми исключеніями—*гримаса*».

Увертюра къ «Лиру» не входитъ въ число «малыхъ исключеній», но помѣщеніе ея въ программу оправдывается достаточно тѣмъ, что Берліоза *всего* изучать весьма полезно, назидательно, хоть съ патологически-музыкальной точки... А эту увертюру у насъ исполняли весьма рѣдко.

Послѣ Берліоза—Бахъ! Контрастъ самый рѣзкій, какъ на подборъ. Случайное сопоставленіе *разностильныхъ* произведеній приводитъ иногда къ результатамъ курьезнаго свойства.

Музыка Себастіана Баха (родился 1685 г. въ Эйзенахѣ; умеръ 1750 г.

«канторомъ» въ Лейпцигѣ) на слушателя, къ ней неподготовленнаго (а много ли у насъ «подготовленныхъ»?), должна производить впечатлѣніе весьма странное: до того она не похожа на все, что намъ приходится обыденно слушать.

Это совсѣмъ особый міръ протестантской религіозной музыки, глубоко меланхолической, насквовь проникнутой индо-германскимъ аскетизмомъ чувства и высказывающейся не иначе, какъ въ формахъ «полифоническихъ», т. е. въ постоянномъ сплетеніи *многихъ голосовъ* области вокальной или инструментальной. Съ одной стороны, глубина и спокойное теченіе чувства придаютъ этой музыкѣ внѣшнюю монотонность, а съ другой стороны, и сложность голосоведенія утомляетъ непривычное ухо. Ясно, что съ перваго раза такая музыка имѣетъ мало шансовъ на успѣхъ передъ смѣшанною публикою. Но, ставъ на истинную точку, на ту точку, съ которой музыка Баха совершенно сливается съ протестантскимъ піэтизмомъ, и пріучивъ слухъ свой слѣдить за всѣми безконечными изгибами многоголосія въ такомъ «готическомъ» стилѣ музыки, мы преклоняемся передъ могущественнымъ творчествомъ Баха, этого «океана музыки», по словамъ самаго Бетховена («Er ist kein *Bach*, er ist ein *Ocean*», говорилъ великій симфонистъ, играя словами).

Въ большинствѣ нашей публики великаго Себастіана Баха знаютъ только по его «Clavecin bien tempéré» и считаютъ ничѣмъ инымъ, какъ «сочинителемъ фугъ», притомъ, собственно для фортепіано, въ родѣ крамеровскихъ или черніевскихъ «экзерсисовъ».

Понятіе невѣжественное, такъ какъ С. Бахъ одинъ изъ самыхъ важныхъ «столповъ музыки» вообще и написалъ цѣлую библіотеку музыки вокальной, всегда въ строго - религіозномъ и въ *полифоническомъ* стилѣ, но вовсе не исключительно въ формѣ «фугъ», которыя въ его произведеніяхъ встрѣчаются вовсе не особенно часто.

Къ важнѣйшимъ его произведеніямъ вокальнымъ съ оркестромъ принадлежатъ двѣ «Passions-Musiken». Этотъ родъ ораторій на евангельскій текстъ «Страстей Господнихъ» тѣсно связанъ съ протестантскимъ богослуженіемъ (какъ «improperia» съ католическимъ), назначенъ прямо для лютеранскихъ церквей и долженъ быть различенъ отъ свободно-драматическихъ ораторій на библейскіе тексты, какъ у Генделя и его подражателей.

Ораторія «Страстей Господнихъ» въ подлинникѣ Баха расположена для трехъ группъ исполнителей. Первая—на буквальный текстъ евангелія—состоитъ изъ разсказа евангелиста (всегда теноръ), изъ рѣчей самаго Спасителя (баритонъ) и изъ рѣчей другихъ участвующихъ въ разсказѣ лицъ, также толпы (turba) учениковъ, еврейскихъ и священниковъ и еврейскаго народа. Вторая группа подъ названіемъ «Сіонъ и ликъ вѣрующихъ»—сопровождаетъ евангельскій разсказъ лирическими коментаріями въ господствовавшемъ при Бахѣ «піэтистическомъ» стилѣ нѣмецкой духовной поэзіи. Лирическія эти изліянія—въ формѣ арій и дуэтовъ для разныхъ голосовъ, большею частью съ хоромъ. Наконецъ, третья группа—вся протестантская община въ церкви (Gemeinde),

благочестивыя чувствованія которой при евангельскомъ разсказѣ страданій Іисуса Христа выражаются исключительно въ формѣ четырехголосныхъ *хоралей* (основѣ протестантской духовной музыки). Всѣ эти формы, въ томъ числѣ и *драматизмъ* въ рѣчахъ Іисуса, учениковъ и народа, существовали уже гораздо ранѣе Себастіана Баха и дошли до него въ видѣ неизмѣнной традиціи.

Избранная для нынѣшняго раза *арія тенора* съ хоромъ («ich will bemeinem Iesu wachen») изъ «Passions-Musik» по евангелію отъ Матѳея, относится ко второй группѣ (Zion), т. е. заключаетъ въ себѣ піэтистическій коментарій на повѣствованіе о томъ, какъ Іисусъ удалился на молитву въ саду Геѳсиманскомъ, и на самыя при этомъ слова Спасителя ученикамъ: «бодрствуйте» (ев. отъ Матѳея, гл. 26, ст. 36—45). Есть свѣдѣнія, что Бахъ написалъ *пять* «Passions-Musiken», но сохранились только двѣ: одна, ранняя, по евангелію отъ Іоанна; другая, позднѣйшая и гораздо зрѣлѣе выработанная, по евангелію отъ Матѳея *).

Тутъ—для понимающихъ дѣло, для способныхъ вникать въ мысль автора, не отдѣляя ее отъ современныхъ данному творцу взглядовъ и направленій—неисчерпаемыя сокровища истинно-религіозной музыки и въ мелодіи, и въ веденіи голосовъ, и даже въ подробностяхъ оркестра (напримѣръ, *гобой* — въ исполняемой аріи тенора).

Но для тѣхъ, кто въ каждой данной музыкѣ ищетъ только вкусныхъ, «сочныхъ», т. е. *пряныхъ*, сочетаній *нынѣшней* музыки — тутъ не окажется, конечно, ничего, кромѣ убійственной скуки.

Жалко знатоковъ (!) живописи, которые отъ картины Альбрехта Дюрера или Фан-Эйка вздумаютъ требовать исторической, *намъ* современной, мысли или колорита à la Поль Деларошъ!..

Въ самомъ искусствѣ, а также, разумѣется, и въ изученіи его, и въ наслажденіи имъ, *всему свое мѣсто*. Кто этой простѣйшей истины не понимаетъ, или понять не хочетъ, тотъ лучше бы сознался, что для него искусство вообще—книга за семью печатями.

Переходъ послѣ музыки Баха къ музыкѣ Шпора тоже довольно рѣзокъ, но менѣе рѣзокъ, нежели отъ Берліоза къ Баху, потому что Шпоръ, хотя и виртуозъ и во многомъ продолжатель Моцартовскаго направленія, отъ Баха уже весьма далекаго, но, какъ «истый нѣмецъ», въ своей достопочтенной серьезности и честности стиля, все-таки, близкая родня Баху, этому типу германскаго музыканта. Людвигъ Шпоръ (L. Spohr род. въ 1784 г. въ Брауншвейгѣ; умеръ въ 1859 г., въ Каселѣ, гдѣ былъ долгое время капельмейстеромъ), какъ композиторъ—современникъ Вебера и уже нѣсколько задѣтъ вѣяніями романтизма, но, въ сущности, стоитъ на почвѣ композиторства-ремесла (das Musik-treiben und Musik-*machen*), вслѣдствіи чего, преклоняясь предъ

*) Matthäus-Passions-Musik, долгое время затерянная (?), воскрешена къ новой жизни 20-ти лѣтнимъ юношей Мендельсономъ, въ 1829 году.

Моцартомъ, титаническихъ стремленій своего современника Бетховена понять никогда не могъ и остался по ту сторону Рубикона, давно перешагнутаго высшимъ герсемъ музыки. Какъ превосходнѣйшій въ свое время скрипачъ, Шпоръ—глава *германской* школы виртуозовъ на скрипкѣ. Концертъ его D-moll, op. 55 (написанный въ 1820 году) принадлежитъ къ лучшимъ, *классическимъ* его концертамъ (другіе два: 7-й op. 38, E-moll и 8-й op. 47, A-moll).

Въ *минорности*, такъ любимой Шпоромъ, отражается одна изъ слабыхъ сторонъ его творчества: сентиментальность, часто монотонная и приторная.

Въ техническомъ отношеніи онъ композиторъ замѣчательный; произвести сильное впечатлѣніе онъ не въ состояніи, такъ какъ тщательно избѣгаетъ крайностей, боится всего рѣзкаго и никогда не доходитъ ни до «потрясательнаго», ни до «плѣнительнаго», оставаясь въ нейтральномъ элементѣ «музыцированья средней руки». Есть еще много на свѣтѣ «музикусовъ», для которыхъ именно этотъ элементъ—идеалъ.

Слѣдуетъ большой отрывокъ одной изъ лучшихъ оперъ великаго музыкальнаго драматурга—Глюка, *весь 3-й актъ* изъ его «Армиды» (за исключеніемъ небольшихъ и не особенно важныхъ репликъ разговора самой Армиды съ двумя ея наперсницами).

«Армида» создана Глюкомъ въ 1777 году (на 63-мъ возрастѣ), послѣ «Орфея», «Альцесты» и «Ифигеніи въ Авлидѣ», и проявляетъ, слѣдовательно, зрѣлѣйшее развитіе творчества въ геніальномъ праотцѣ истинной музыкальной драмы.

Но опять крайне смѣшны будутъ требованія *нынѣшнихъ* формъ, *нынѣшнихъ* пряностей, *нынѣшнихъ* драматическихъ изгибовъ отъ музыки, которая написана за сто лѣтъ до насъ, для жеманной, напудренной Армиды на фижмахъ и въ башмачкахъ съ высокими, красными каблучками. Смѣшны, до безобразія смѣшны требованія современныхъ намъ драматическихъ пріемовъ отъ звуковъ, вызванныхъ текстомъ Кинò, поэта времени Людовика XIV. Партитура «Армиды» старѣе насъ сотнею лѣтъ, а текстъ этой партитуры старше музыки еще на цѣлое столѣтіе, такъ какъ Глюкъ, плѣненный, дѣйствительно превосходными въ своемъ родѣ стихами Кинò, взялъ для себя почти безъ перемѣны готовое либретто, которое уже послужило текстомъ для «Армиды» Люлли (1670).

Приторныя *для насъ* мадригальность этого текста, холодная игра аллегорическими фигурами, напыщенность и неестественность всей этой «реторической» поэзіи для Глюка не исключили въ себѣ ничего антипатичнаго. Онъ былъ воспитанъ на французскомъ псевдоклассицизмѣ. Драма, трагедія музыкальныя не являлись ему иначе, какъ въ видѣ музы Корнеля и Расина. Поэзія Кинò, по внѣшнему изяществу стиха, близко ихъ напоминаетъ. Въ расположеніи сценъ оперы у этого автора было то же замѣчательное мастерство, конечно *болѣе драгоцѣнное* въ хорошемъ оперномъ текстѣ, нежели думаютъ иные композиторы шумановскаго, слѣдовательно, анти-сценическаго направленія.

Мнѣ случалось слышать «Армиду» Глюка, не далѣе какъ въ прошломъ году, въ Берлинѣ, съ богатѣйшею постановкою и въ очень хорошемъ исполненіи.

На меня эта опера, не смотря на всю «условность» этой поэзіи и на всю устарѣлость музыкальныхъ формъ, произвела дѣйствіе очаровательное. Это идеалъ большой оперы въ старинномъ французскомъ вкусѣ на блестящій эпизодъ изъ поэмы Тасса. И съ такимъ идеаломъ, не смотря на всю его реторичность, помириться не неудобно.

Сюжетъ предлагаемаго акта изъ Глюковой оперы весьма простъ и въ своихъ широкихъ чертахъ выгоденъ для музыки.

Могущественная волшебница, Армида, враждебная христіанскому воинству, осаждающему Іерусалимъ въ первомъ крестовомъ походѣ, искала погубить лютѣйшаго изъ своихъ враговъ, рыцаря Ринальда (Renaud), но, заманивъ рыцаря въ свои очарованные сады, занеся уже кинжалъ надъ его сердцемъ, во время его сна... сама страстно влюбилась въ своего врага. Эта страсть унижаетъ ее въ собственныхъ ея глазахъ, тѣмъ болѣе, что Ринальдъ холодно отвѣчаетъ ея любви. Армида рѣшается призвать изъ преисподней «Ненависть» (La Haine), чтобъ эта фурія вырвала изъ ея сердца чувство любви къ Ринальду. Ненависть является съ свитою другихъ фурій и начинаетъ свои заклинанія. Но Армида—въ жестокой борьбѣ съ собой—проситъ фурію пощадить ее и оставить въ ея сердцѣ чувство любви, съ которымъ ей невозможно разстаться. Тогда «Ненависть», оскорбленная тѣмъ, что ее понапрасну тревожили, отдаетъ Армиду въ жертву мучительной, нераздѣленной любви,—прорицая вдобавокъ, что самъ Ринальдъ скоро прерветъ тяготящія его узы.

По музыкѣ, болѣе прочаго, тутъ замѣчательна арія Армиды (г-жа Платонова), «Вызываніе Ненависти изъ адской бездны» и послѣдняя рѣчь Ненависти (г-жа Лавровская) съ могучимъ припѣвомъ хора.

На берлинской сценѣ постановка «балета фурій», махающихъ своими пламенниками во время заклятія, превосходно согласована съ типическою музыкою Глюка. Въ концертѣ его произведенія теряютъ больше половины своего значенія. Но... лучше слушать и въ концертѣ, нежели никогда совсѣмъ не слыхать и о Глюковомъ геніи не имѣть никакого понятія.

Симфонія Моцарта (Es-dur), въ лагерѣ ультрапрогрессистовъ отнесена, конечно, къ музыкѣ «табакерочной» (!), т. е. къ *не*-музыкѣ.

Между тѣмъ, эта симфонія, вмѣстѣ съ другими двумя знаменитыми (C-dur съ фугой и G-moll; всѣ три написаны въ 1788 году позже «Донъ-Жуана»), составляетъ апогей симфоническаго стиля въ Моцартѣ, а безъ Гайдна и Моцарта немыслима симфонія Бетховена.

О. Янъ, въ своей превосходной біографіи Моцарта (на стр. 129 — 131 IV тома), любуется прелестнымъ *благозвучіемъ,* воплотившагося такъ всецѣло въ симфоніи Es-dur (ein Triumph des Wohllauts). И съ этимъ согласится каждый, нелишенный вовсе чувства музыкальной красоты.

Замѣчательно, что отзывъ объ этой симфоніи, совершенно въ такомъ же

смыслѣ, мнѣ случалось много разъ слышать отъ германскаго великаго художника, котораго въ «ретроградствѣ» заподозрить трудновато — отъ Рихарда Вагнера.

Моцартъ (1756–1782) *).



оаннъ-Кризостомъ Вольфгангъ Готлибъ (Амадеусъ) Моцартъ родился 17 января 1756 г. въ городкѣ Зальцбургѣ (недалеко отъ Вѣны), въ семействѣ Леопольда Моцарта, хорошаго музыканта и музыкальнаго учителя, получившаго въ свое время извѣстность музыкальными сочиненіями и весьма отчетливо составленною скрипичною школою. Изъ многихъ дѣтей Леопольда Моцарта, совершеннолѣтія достигли только Вольфгангъ и Анна (Наннерль, по Вѣнски), которая была старше брата четырьмя годами.

Вольфгангъ Моцартъ принадлежитъ къ феноменамъ необычайно ранняго развитія геніальности. Онъ сталъ учиться музыкѣ *трехъ* лѣтъ, *шести* уже сочинялъ цѣлыя сонатки, которыя въ достоинствѣ не уступали удачнымъ произведеніямъ тогдашнихъ вѣнскихъ музыкантовъ. Въ 1762 году Леопольдъ Моцартъ счелъ своимъ долгомъ обратить на изумительный талантъ сына вниманіе всей Европы. Совершено было путешествіе въ Мюнхенъ, въ Вѣну, потомъ въ Парижъ. Маленькій Моцартъ, превосходно играя и импровизируя на клавецинѣ, возбуждалъ вездѣ восторгъ и удивленіе. Въ Парижѣ въ первый разъ были напечатаны музыкальныя сочиненія ребенка, которому не исполнилось еще 8 лѣтъ! Въ Лондонѣ малолѣтній виртуозъ сдѣлался предметомъ ученыхъ изслѣдованій (помѣщенныхъ въ 60-мъ томѣ «Philosophical Transactions»).

По возвращеніи въ Зальцбургъ, въ 1768 г., Вольфгангъ Моцартъ, по желанію императора Іосифа II, сочинилъ оперу «La finta semplice». Четырнадцати лѣтъ Моцартъ былъ капельмейстеромъ при архіепископѣ Зальцбургскомъ. Вскорѣ поѣхавъ съ отцомъ въ Италію, онъ тамъ былъ осыпанъ лаврами, сдѣланъ членомъ болонской музыкальной академіи, прозванъ «il cavaliere filarmonico» и получилъ орденъ Золотой Шпоры. Въ Миланѣ, въ 1770 г., онъ написалъ свою вторую оперу «Митридатъ», потомъ третью «Лучіо Силла», потомъ комическую оперу «Мнимая садовница», двѣ мессы для баварскаго курфиста и т. д.

*) «Музыкальный Свѣтъ», 1871 г., № 1.

Съ ноября 1779 г. Моцартъ, за исключеніемъ краткихъ пребываній въ Мюнхенѣ, Прагѣ и т. д., окончательно поселился въ Вѣнѣ, веселомъ городѣ, который ему приходился чрезвычайно по нраву.

На двадцать пятомъ году Моцартъ довольно-романически вступилъ въ бракъ съ Констанціей Веберъ, сестрою одной знаменитой пѣвицы.

Посвящая всю жизнь искусству, работая притомъ съ невообразимою быстротою, Моцартъ удовлетворялъ всѣмъ возможнымъ музыкальнымъ заказамъ, писалъ все, что приходилось, все, что отъ него требовалъ случай: концерты для разныхъ инструментовъ (самъ онъ, кромѣ клавіатурныхъ инструментовъ, хорошо игралъ на скрипкѣ съ дѣтскаго возраста), концертныя аріи, сонаты для одного, двухъ, трехъ инструментовъ, квартеты, квинтеты для смычковыхъ, серенады для духовыхъ, пѣсенки, мессы, симфоніи, ораторіи, оперы,— и все съ полнѣйшимъ мастерствомъ формы, иногда съ поразительною красотою, а часто и съ глубокимъ вдохновеніемъ. Между тѣмъ годы его окончательнаго развитія и возмужалости не представляютъ его такимъ любимцемъ публики, какимъ онъ былъ въ дѣтствѣ. Тогда имъ восхищались какъ диковинкою. Когда же геній его развернулъ вполнѣ свои крылья, когда онъ со многихъ сторонъ далеко превзошелъ всѣхъ современныхъ ему музыкантовъ, публика, какъ это всегда бываетъ, не въ состояніи была слѣдить за такою геніальностью и охладѣла къ ней.

Моцартъ никогда не имѣлъ путнаго прибыльнаго мѣста, какъ капельмейстеръ, или какъ сочинитель «ex officio». Обремененный семьею, постоянно боролся онъ съ бѣдностью. При слабости здоровья и сангвинико-меланхолическомъ темпераментѣ (сочетаніе рѣдкое), онъ велъ жизнь нѣсколько эпикурейскую, не щадилъ себя въ работѣ, ни въ удовольствіяхъ. Письма его, которыхъ, къ счастью, сохранилось множество, и свидѣтельства современниковъ, представляютъ намъ Моцарта натурою мягкою, любительною, впечатлительною и самою симпатичною. Это былъ образецъ безпечности, довѣрчивости артистической. При такомъ исключительномъ призваніи къ музыкѣ, какое горѣло въ немъ, естественно, что искусство наполняло всю его интеллектуальную жизнь, однако, онъ былъ многостороннѣе развитъ, нежели обыкновенно думаютъ, и довольно начитанъ. Многія замѣчанія въ его письмахъ обличаютъ сознательное, глубококритическое вниканіе въ требованія искусства; при необычайной инстинктивной силѣ генія, такое сознаніе должно было привести (и привело) къ самымъ изумительнымъ результатамъ. Смерть похитила его, какъ Рафаэля и Байрона, въ полномъ разгарѣ генія, на *тридцать седьмомъ* году. Вѣна была такъ равнодушна къ смерти великаго художника, что и за самыми тщательными поисками, чрезъ нѣсколько лѣтъ послѣ его смерти, могила его не могла быть найдена.

О Моцартѣ, о его жизни, твореніяхъ, значеніи въ искусствѣ, написана бездна статей, брошюръ, книжекъ и многотомныхъ книгъ. Лучшая и полнѣйшая изъ біографій: W. Mozart, von Otto Jahn (1-й томъ вышелъ въ годъ

столѣтія, въ 1856 г., третій въ концѣ 1857 г.), сочиненіе вполнѣ-ученое, образцово-критическое и окончательно подавившее пустозвонную книгу о Моцартѣ въ 3-хъ томахъ, принадлежащую приторному и неправдивому французскому перу нашего соотечественника, г. Улыбышева.

Около десяти лѣтъ спустя послѣ смерти Моцарта, музыку его стали превозносить до небесъ. Такимъ образомъ, въ началѣ нынѣшняго вѣка, мало-помалу опредѣлился исключительно панегирическій взглядъ на моцартовы произведенія.

Въ то время, какъ почти всѣ нѣмецкіе композиторы (геній Бетховена, Франца Шуберта и Вебера не позволялъ имъ слѣдовать за толпою) превратились въ рабскихъ подражателей Моцарту, музыкальные судьи (которыхъ и тогда было уже довольно, хотя не въ примѣръ меньше, чѣмъ въ наше время) печатно провозглашали при каждомъ случаѣ, что Моцартъ по сонатамъ, квартетамъ и симфоніямъ совершеннѣе Баха и Бетховена: по церковной музыкѣ «головой выше» Баха и Генделя (о старыхъ итальянцахъ тогда почти забыли); по операмъ затмѣваетъ и Глука, и нѣмцевъ, и французовъ, и итальянцевъ,—однимъ словомъ, что все искусство *до* Моцарта было только подмостками, зарею для этого свѣтозарнѣйшаго солнца музыки, — что въ Моцартѣ, *въ одномъ Моцартѣ*, высшее воплощеніе музыкальнаго искусства *во всѣхъ* его вѣтвяхъ, nec plus ultra, геркулесовы столбы музыки *по всѣмъ областямъ*, и что всякое отклоненіе *отъ Моцарта*, нынѣшнее или будущее, есть неизбѣжная пагуба для искусства. Для выраженія и подкрѣпленія этого взгляда—что все-молъ, что не отъ Моцарта—то «отъ лукаваго»—г. Улыбышевъ написалъ свои три тома «Моцартовой біографіи» и еще одинъ: большой пасквиль на «Бетховена».

Въ наше время, во второй половинѣ XIX вѣка, такой взглядъ музыкальныхъ старовѣровъ, Фетисовъ и Улыбышевыхъ, — сильно запоздалъ и можетъ возбуждать только (смотря по обстоятельствамъ) или сожалѣніе, или негодованіе.

Тридцать лѣтъ назадъ берлинскій профессоръ, глубочайшій критикъ и теоретикъ, Адольфъ Бернардъ Марксъ выразилъ очень категорически (въ Шиллинговомъ Universal-Lexicon der Tonkunst, въ статьѣ о Моцартѣ), что творецъ Донъ-Жуана, Волшебной Флейты и Реквіема, безъ сомнѣнія, принадлежитъ къ свѣтиламъ *первой* величины на музыкальномъ небѣ, но что блескъ его генія никакъ не въ состояніи затмить сіяніе Палестрины, Баха, Генделя, Гайдна, Бетховена... Это *правильное* воззрѣніе созрѣло съ годами и живетъ теперь въ общемъ сознаніи всѣхъ истинно-просвѣщенныхъ музыкантовъ нашего времени.

Suum cuique.

Въ сонатахъ, тріо, квартетахъ, симфоніяхъ, вообще въ чисто-инструментальной музыкѣ вся дѣятельность Моцарта во многомъ должна уступить современнику его, Іосифу *Гайдну*, — а отъ *бетховенской* инструментальной музыки (высшаго періода) моцартовская — при всей своей «относительной» кра-

сивости, далека также безконечно, какъ, напримѣръ, красота цвѣтка или птички далека отъ красоты *человѣка*, въ его идеальномъ величіи.

Въ церковной (католической) музыкѣ — причастный кантъ: «Ave verum corpus» — и панихида (Requiem) безъ сомнѣнія, созданія высокія, геніальныя, но въ сравненіи съ лучшими вдохновеніями старыхъ итальянцевъ (Палестрины и др.) и великихъ протестантскихъ музыкантовъ, Баха и Генделя — Моцартъ въ церковной музыкѣ иногда мелковатъ и ни въ какомъ случаѣ не можетъ занять въ ней первѣйшаго мѣста. Замѣтимъ, однако, что гармоническое, нормальное развитіе *всѣхъ сторонъ искусства*, въ такой исключительно музыкальной натурѣ, какою была моцартова, и необыкновенная способность его «усвоивать» себѣ стиль всѣхъ ему извѣстныхъ художниковъ, дозволили Моцарту во всѣхъ родахъ музыки чрезвычайно *близко* подойти къ совершенству, *почти* сравняться съ образцами недосягаемыми.

Въ своей же настоящей сферѣ, въ музыкѣ театральной, сценической, оперной—Моцартъ *совершенство*. Въ оперѣ, и притомъ не чисто трагической и не просто комической, а средней, смѣшанной (mezzo-carattere), гдѣ есть мѣсто слезамъ и смѣху, веселому разгулу и меланхолической задумчивости, Моцартъ въ своей стихіи,—какъ рыба въ водѣ, какъ Шекспиръ въ драмѣ, какъ Бетховенъ въ симфоніи.

Стоя на рубежѣ двухъ вѣковъ, Моцартъ еще не засталъ тѣхъ мощныхъ переворотовъ, которые поколебали европейское общество и бурями сопровождали рожденіе нашего столѣтія, — тѣхъ катаклазмовъ, которые какъ рокотъ подземнаго грома глухо раздаются еще донынѣ, и на мысль, на поэзію, на всю нынѣшнюю духовную жизнь наложили свою особую, волканическую печать, Моцартъ еще прямо—сынъ XVIII вѣка, съ тогдашнею сладенькою сентиментальностью, съ тогдашнимъ наивнымъ поклоненіемъ красотѣ и радостямъ жизни и съ многимъ другимъ, что нынѣ уже утрачено.

Моцарту еще незнакомо то таинственное дыханіе великой, исторической, освобожденной мысли, которое вѣетъ въ Байронѣ, въ Бетховенѣ... Оттого для насъ—музыка Моцарта можетъ казаться «иногда» чѣмъ-то прошлымъ, отжившимъ, можетъ не возбуждать горячаго сочувствія.

Вообще у ней вѣкъ прошлый—«временъ очаковскихъ и покоренья Крыма» (тотъ-же, что въ Глукѣ и въ Гайднѣ), но въ высшей, изящнѣйшей квинтэссенціи,—отъ гармоническаго, миротворнаго слiянія элементовъ самыхъ разнородныхъ въ моцартовой, богатой воспріимчивостью натурѣ. Паэзіелло и Чимароза (современники Моцарта), и Глукъ, и Гретри (которыхъ главная дѣятельность совпадаетъ съ первою молодостью Моцарта), и Іомелли, и Перголезе (той-же эпохи, что Гретри и Диттерсдорфъ, авторъ нѣмецкихъ оперъ раньше Моцарта), и Бенда (авторъ мелодраматической музыки, одного времени съ Диттерсдорфомъ) и Гайднъ, и Гендель, и Эммануэль Бахъ.... всѣ эти разные стили, разныя школы, слились въ «Моцартовомъ», какъ разрозненные лучи встрѣчаются въ одной общей точкѣ пересѣченія.

При такомъ *постоянномъ*, художественномъ, невольномъ заимствованіи чужихъ сторонъ, если онѣ отвѣчали данной мысли или требованіямъ сочиненія, геній Моцарта сохранилъ, однако, вполнѣ *свою* индивидуальность. Его музыка запечатлѣна своимъ особеннымъ, специфическимъ характеромъ, который, въ его спокойной, кроткой красотѣ, не безъ успѣха сравнивали съ красотою рафаэлевскою. Въ теченіе двадцати лѣтъ своего композиторства, написавъ цѣлую обширную библіотеку музыки во всѣхъ возможныхъ родахъ, Моцартъ весьма часто угождалъ только минутному внѣшнему требованію, подчинялся условіямъ моднаго вкуса, частенько служилъ—рутинѣ.

Отъ этого ни у одного, быть можетъ, изъ геніальныхъ писателей, наряду съ первоклассными красотами, не встрѣчается въ общемъ итогѣ столько посредственнаго, дюжиннаго, плохаго. Оттого изъ 33 симфоній, имъ написанныхъ, въ наше время удержали свою знаменитость только двѣ: G-moll и G-dur (съ фугой въ финалѣ). Оттого сонаты, квартеты, квинтеты его—не смотря на ихъ превосходныя части — въ цѣломъ слишкомъ неудовлетворительны, слишкомъ устарѣли. Оттого, наконецъ, и изъ оперъ его, которыхъ счетомъ 13, знамениты только семь, изъ которыхъ три постоянно держатся на репертуарѣ итальянскихъ и нѣмецкихъ сценъ.

Русская народная пѣсня, какъ предметъ науки *).



ва года назадъ, весною 1868 года, въ Москвѣ, я читалъ, въ одномъ знакомомъ домѣ, родъ лекціи «о великорусской пѣснѣ и особенностяхъ ея музыкальнаго склада». Бесѣда эта была напечатана въ газетѣ «Москва», издававшейся И. С. Аксаковымъ. И лекція, и статья прошли, разумѣется, безслѣдно. И въ публикѣ нашей, и въ печати сочувствіе къ такого рода научнымъ изысканіямъ по музыкѣ еще и не думаетъ возникать. Тѣмъ не менѣе я убѣжденъ, что высказанные мною тогда результаты моихъ наблюденій надъ русскою пѣснею и ея складомъ, по отношенію къ искусственной, западно-европейской музыкѣ, должны составить—и безъ сомнѣнія составятъ «когда нибудь»—*основу* строго-научнаго взгляда на этотъ предметъ, столько важный для всего будущаго развитія собственно-русской музыки. У насъ нѣтъ еще и, вѣроятно, долго еще не будетъ музыкально-ученой *кор-*

*) «Музыкальный Сезонъ» 1869 г., № 18.

пораціи, на усмотрѣніе которой я могъ бы представить свой трудъ, въ его *полной разработкѣ*, въ видѣ диссертаціи или брошюры *). Напечатаніе его отдѣльною книжкою у насъ было бы опять, почти безцѣльно. Публика наша подобныхъ скучныхъ книжекъ по музыкѣ не читаетъ, а пресса обходитъ такія работы—молчаніемъ, или привѣтствуетъ—клеветой.

Газета «Музыкальный Сезонъ», при всемъ своемъ крайне ограниченномъ объемѣ, невыгодномъ для сколько нибудь обстоятельныхъ ученыхъ изслѣдованій, представляетъ, однако, большое для меня удобство: во первыхъ *спеціальностью* своего назначенія, т. е. тутъ можно, наконецъ, писать для музыкантовъ, для лицъ болѣе или менѣе подготовленныхъ къ предмету; во-вторыхъ допущеніемъ нотныхъ примѣровъ, *безъ чего*, какъ я недавно упоминалъ съ каѳедры, на мой взглядъ, всякое музыкально-историческое, или музыкально-критическое изслѣдованіе будетъ рѣшительно лишено желаемой полноты и даже всего научнаго характера.

Предоставляя себѣ впослѣдствіи, при болѣе благопріятныхъ обстоятельствахъ, развить предметъ во всей требуемой имъ обширности, я здѣсь помѣщу *сущность* своего взгляда на русскую пѣсню, размѣстивъ результаты моихъ наблюденій подъ тремя рубриками. На первый разъ выставляю читателямъ рѣзкіе примѣры замѣчательнаго *невѣдѣнія* европейскихъ ученыхъ въ отношеніи всего, что касается русской музыки и особенно русской народной *пѣсни*; это подтвердитъ «новизну» предмета, со стороны науки, настоятельную надобность говорить о немъ для русскихъ. Затѣмъ (въ другой разъ) постараюсь, вкратцѣ, но строго-логически, выяснить съ музыкально-технической стороны *складъ* русской пѣсни (въ ея неиспорченномъ видѣ) и условія ея гармонизаціи. Въ заключенье, наконецъ, сдѣлаю аналитическій обзоръ главнѣйшихъ вышедшихъ до сихъ поръ «сборниковъ» русскихъ пѣсенъ, начиная сборникомъ Прача (1806) и оканчивая сборникомъ г. Балакирева (1867).

Русская пѣсня въ ея противоположеніи музыкѣ западно-европейской.

Въ области науки и въ области искусства, тамъ, гдѣ оно съ наукою сопредѣльно, нѣтъ ничего удобнѣе, какъ принимaніе признака мѣстнаго, случайнаго, позднѣйшаго, за нѣчто всенародное, всеобщее, первобытное, исконное, непримѣняемое, абсолютное. Для поясненія мысли, отступаю немножко въ сторону.

Всѣмъ извѣстны забавныя ошибки французскаго псевдо-классицизма, который не могъ понять, сколько нибудь вѣрно, ни античнаго, ни восточнаго

*) Академія Наукъ, по совершенному отсутствію при ней экспертовъ по музыкальной части, вѣроятно, не приняла бы на себя разсмотрѣнія моего труда.

міра, единственно потому, что *на всѣ народы*, на всѣ *культуры* въ свѣтѣ смотрѣли сквозь призму своей собственной культуры, сквозь призму французскую—вѣка Людовика XIV. Всѣ эти Ахиллы и Агамемноны, Тамерланы и Баязеты, Герміоны и Роксаны были ничѣмъ другимъ, какъ французскими «*princes et princesses*» XVII столѣтія — во внѣшнемъ этикетѣ, въ костюмѣ, въ словахъ, въ чувствахъ и мысляхъ. Точно такой же глубоко-наивный анахронизмъ, въ своемъ родѣ, представляютъ, напр., картины Альбрехта Дюрера, гдѣ лица изъ священнаго писанія, или древніе герои являются въ костюмѣ и во всей обстановкѣ домашней жизни нюрнбергскихъ бюргеровъ XV и XVI вѣка.

Въ классическомъ искусствѣ и въ поэзіи подобные грубые анахронизмы уже перестали быть возможными въ наше время. Но отъ менѣе замѣтныхъ анахронизмовъ или односторонностей не вполнѣ очистилось еще ни поле искусства вообще, ни поле *науки объ искусствѣ*.

Въ музыкѣ мѣстный колоритъ въ позднѣйшее время дѣлаетъ шаги исполинскіе.

Какъ на театрѣ нашего времени, въ восточныхъ пьесахъ уже не являются больше турки въ костюмахъ, скопированныхъ съ табачныхъ вывѣсокъ, такъ и въ музыкѣ, для изображенія восточнаго элемента, даже французы, со временъ Ф. Давида, уже недовольствуются одной прибавкой треугольника и турецкаго барабана,—какъ это дѣлалось во времена Глюка, Гретри и самого Моцарта.

Знакомство болѣе или менѣе съ музыкою народовъ не западно-европейской культуры должно было принести благодѣтельные плоды и на поприщѣ историко-музыкальной науки.

Такая капитальная книга, какъ «Всеобщая исторія музыки» Фетиса (F. I. Fetis, Histoire générale de la musique, Paris 1869), въ двухъ первыхъ своихъ, доселѣ вышедшихъ, томахъ, представляетъ уже обширные матеріалы для весьма подробнаго изученія музыки, съ ея «этнографической» стороны, начиная съ самыхъ отдаленныхъ эпохъ исторіи человѣчества, и свидѣтельствуетъ о переломѣ въ добросовѣстности и глубокости разработки во французскомъ ученомъ, котораго прежде, не смотря на всѣ его заслуги, такъ часто приходилось упрекать въ самомъ непростительномъ легкомысліи и даже шарлатанствѣ *). Въ новой своей книгѣ, украшенной бездной рисунковъ (къ которымъ я возвращусь во II-й статьѣ), находятся у Фетиса, уже во вступительной главѣ его новой книги (Vol. I p. 136—147), масса примѣровъ.

Порядочный запасъ матеріаловъ также, не менѣе богато и блестяще сгруппированный, представляетъ «исторія музыки Амброза» (A. W. Ambros. Geschichte der Musik), которой, съ 1864 г. по сіе время, вышло три тома (все еще до эпохи Палестины).
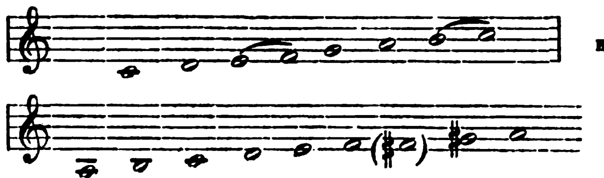
---

*) Крупные промахи Фетиса касательно М. И. Глинки были мною обнаружены въ газетѣ «Le Nord» въ іюнѣ 1858 г. Объ этомъ, также и о не менѣе крупныхъ ошибкахъ въ статьѣ «Бетховенъ» (Biographie universelle des musiciens) скажу при особомъ случаѣ.

Историко-этнографическій взглядъ на музыку дѣлаетъ съ каждымъ днемъ громадные успѣхи. Горизонтъ взглядовъ безмѣрно расширяется.

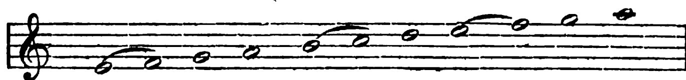
При всемъ томъ, между артистами и даже между учеными музыкантами-историками на западѣ существуетъ еще одинъ основной, слишкомъ глубоко вкоренившійся *предразсудокъ*.

А именно, европейскіе музыканты и ученые привыкли смотрѣть на *всю* музыку въ свѣтѣ, съ точки зрѣнія двухъ (?) гаммъ, двухъ тональностей—*мажорной* и *минорной*. Тогда какъ, во-первыхъ, эти звукоряды установились окончательной *нормой* только въ XVII вѣкѣ въ южно-итальянскихъ школахъ музыки, и слѣдовательно, вовсе не могутъ быть навязаны абсолютнымъ условіемъ для музыки, сложившейся съ самыхъ древнихъ временъ, и, разумѣется, *независимо* отъ школьнаго западно-европейскаго развитія, во-вторыхъ самая несамостоятельность минорной гаммы, даже въ учебникахъ, «видоизмѣняемость» ея (variabilité), по вокальнымъ и инструментальнымъ потребностямъ, то съ большой секстой, то безъ нее и даже безъ вводнаго тона (sensible), въ гаммѣ нисходящей, доказываютъ уже наглядно, что минорная гамма, а слѣдовательно и минорная *тональность* есть нѣчто «производное» изъ нормальной и *единственной*, для европейскаго слуха, гаммы-мажорной, или—еще вѣрнѣе—звукоряда, изображаемаго намъ *бѣлыми* клавишами фортепьяно. Исторія музыки и на самомъ западѣ подкрѣпляетъ такой взглядъ.

Извѣстно, что съ самаго начала христіанской музыки, во всѣ средніе вѣка, матеріаломъ для звуковыхъ сочетаній были не мажорная и не минорная гамма, понятія, тогда *не* существовавшія, а звукорядъ, взятый съ любаго изъ
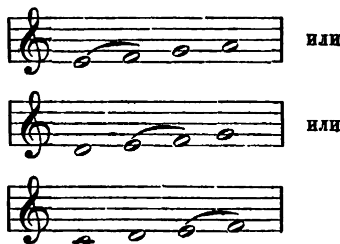


его интерваловъ и оканчивающійся тоже на любомъ, смотря по надобности напѣва (обыкновенно не превышающаго предѣла сексты отъ любой основной ноты). То-есть наша октавная гамма (отъ C до c, отъ A до a), съ ея непремѣннымъ заключеніемъ полутономъ, впадающимъ въ тонику, и не думала быть закономъ для мелодическихъ сочетаній. Напѣвы заключали въ себѣ, разумѣется, все тотъ же матеріалъ типическаго звукоряда, но размѣщенъ этотъ матеріалъ былъ—произвольно, по требованіямъ мелодіи, и вращаясь въ интервалахъ секундъ, терцій, квартъ, квинтъ, въ безконечномъ разнообразіи, вовсе не вызывалъ чѣмъ нибудь нормальнымъ непремѣнно *звукоряда* въ *октаву*. Теорія музыки, или просто, дидактическая, учебная ея сторона должна была *уложить*, *сгруппировать* по порядку интервалы, встрѣчаемые на практикѣ—въ разбивку, въ каждомъ данномъ напѣвѣ.



и т. д.

Такая группировка интерваловъ, по ступенямъ гаммы, существовала уже тысячелѣтіемъ раньше—и въ Индіи, и въ Персіи, и на всемъ востокѣ, и въ древней Греціи,—оттуда, именно уже изъ Греціи, черезъ вліяніе литургіи и связнаго съ нею обученія пѣвчихъ для церкви, перешла и въ католическій міръ (григоріанскіе «гласы») и сдѣлалась *основою* всей музыкальной системы, искусственно сложившейся вплоть до нашего времени.

Самая группировка типическаго звукоряда, по ступенямъ также не всегда непремѣнно обязываетъ къ системѣ октавной и, всего менѣе, только къ *двумъ* нормамъ (отъ C до c, и отъ A до a). Въ древней Элладѣ вся музыка, на практикѣ, и вся музыкальная система, въ теоріи, зиждились не на октавѣ, а на тетрахордѣ, т. е.



Если данъ типомъ полутонный интервалъ между e — f, то въ нотахъ: c, d, e, f, g, a иныхъ «переложеній» и математика не допускаетъ, какъ тѣ, которые составляли основу греческой музыкальной системы. То-есть: или полутонъ является тотчасъ *сначала* звукоряда (e—f, g, a), или посрединѣ звукоряда (d, e—f, g), или въ концѣ звукоряда (c, d, e—f).

Черезъ длинный рядъ вѣковъ, подъ различными случайными вліяніями, въ нашу музыкальную систему перешелъ только *послѣдній* изъ трехъ греческихъ тетрахордовъ, съ качествомъ чего-то *обязательнаго*, абсолютнаго, для требованій слуха, и, въ этомъ смыслѣ, — какъ ни странно это вымолвить—наша музыкальная система, въ отношеніи собственно мелодическомъ, *бѣднѣе* древне-греческой. Вѣчный *наклонъ* западно-европейскихъ мелодій къ тоникѣ посредствомъ послѣдняго въ гаммѣ полутона (Leitton, la note sensible) придаетъ мелодическому «тяготѣнію» однообразіе, котораго *не было* въ древне-греческой музыкѣ, *нѣтъ* и въ первобытной *русской* пѣснѣ, какъ мы увидимъ впослѣдствіи.

Между тѣмъ, именно это тяготѣніе къ довершенію мелодіи тоническою нотою, и зависящій отъ того складъ гармонизаціи въ мажорѣ и въ минорѣ составляютъ главнѣйшую основу западно-европейской искусственной музыки

и—чрезъ привычку музыкальнаго слуха къ этимъ условіямъ—составляютъ ту «призму», сквозь которую европейская музыкальная наука взираетъ, къ сожалѣнію, на *все* развитіе музыки и музыкальной системы, во времена хоть самыя отдаленныя, и у народовъ, которыхъ музыкальная культура вовсе не была въ соприкосновеніи съ западно-европейской системой.

Одинъ изъ величайшихъ ученыхъ нашего времени ополчается тоже противъ этого предразсудка — *Гельмгольцъ*, въ своей превосходной книгѣ «Die Lehre von den Tonempfindungen», на стр. 361, говоритъ такъ: «Точно также некстати, какъ прибавка *готическихъ* украшеній къ какому нибудь храму *греческой* архитектуры, желаемъ мы *поправлять* (!) мелодіи или композиціи, написанныя въ церковныхъ ладахъ, посредствомъ *прибавки* діэзовъ или бемолей, по *схемѣ нашей* мажорной или минорной тональности. До сихъ поръ вѣрный взглядъ на историческое развитіе музыки у нашихъ музыкантовъ и историковъ музыки дѣлаетъ еще очень мало успѣховъ *въ этомъ смыслѣ*. Они обыкновенно судятъ *о древней музыкѣ* не иначе, какъ по принципамъ современнаго ученія о гармоніи (die moderne Harmonielehre), и весьма любятъ всякое отклоненіе отъ этихъ принциповъ признавать за «неумѣлость», за недоразвитость, или за варварское «безвкусіе».

(Гельмгольцъ цитируетъ примѣръ чрезвычайно почтеннаго историка музыки, Кизеветтера, который тоже не избѣгнулъ грѣха подводить *всякую* музыку подъ схему мажора и минора).

Съ единственно вѣрной, исторической точки зрѣнія, чрезвычайно дико встрѣтишь, напримѣръ, въ исторіи музыки древнихъ грековъ, въ книгѣ Амброза (Geschichte der Musik I. S. 380, 381) слѣдующую фразу:

«Во второмъ періодѣ эллинской музыки были въ употребленіи семь ладовъ (Tonarten), которые основывались на звукорядахъ октавныхъ, *то-есть* на одной и той-же *минорной гаммѣ* (Mollscala), изъ которой бралась на основный звукъ то одна, то другая изъ ея ступеней, съ сохраненіемъ полутоновъ, въ ихъ непремѣняемости».

Эта самая система господствовала, какъ извѣстно, во всѣ средніе вѣка, заимствовавъ отъ грековъ ихъ звукоряды (A, H, c, d, e, f, g, a; H, c, d, e, f, g, a, h, c, d, e, f, g, a, h, c и т. д.).

Но совершенно непостижимо, для чего Амброзъ говоритъ здѣсь о какой-то *минорной* скалѣ, когда понятія о мажорѣ и о минорѣ вовсе не древне-греческія и даже не средне-вѣковыя, а итальянскія изъ XVI вѣка, и когда въ греческихъ звукорядахъ *третій*, по порядку, совпадаетъ уже съ нашей типической мажорной гаммой.

«Confusio rerum» въ ученой книгѣ непростительное.

На стр. 381 авторъ развиваетъ свою ошибку еще дальше. Онъ говоритъ, что древніе греки «транспозицію» гаммъ на 12 полутоновъ (начиная съ IV вѣка до Р. Х.) совершали только въ отношеніи *одной минорной* скалы, тогда какъ мы совершаемъ транспозицію *двухъ* скалъ мажорной и минорной (!!)

Но вѣдь для древняго грека *не было* ни мажорной, ни минорной гаммы, въ нашемъ смыслѣ, былъ только звукорядъ A, H, c, d, e, f и т. д., который можно было начать съ любой ноты и закончить любой же нотой. Впослѣдствіи у грековъ же этотъ самый звукорядъ—*транспортировался хроматически*, но все-таки оставался *однимъ и тѣмъ же*. Какая же могла быть *еще* гамма, когда она *всегда* сама себѣ вѣрна и для другой возможности не представлялось?

Понятно, что при такой крайней сбивчивости взгляда на древне-греческую музыку, а также и на древне-индійскую и т. д., понятно, что при такомъ желаніи рѣшительно все въ музыкѣ пріурочивать къ формамъ и системамъ позднѣйшей музыки, итальяно-нѣмецкой, являются у европейцевъ образцы дикаго невѣжества въ сужденіяхъ о музыкѣ того народа, который въ своей музыкальной культурѣ позже другихъ примкнулъ къ западнымъ понятіямъ и который въ образчикахъ *почвеннаго* творчества сохранилъ многое не подходящее подъ формы позднѣйшей западной музыки.

Я говорю о народѣ русскомъ, я говорю о русской народной пѣснѣ. Она—эта пѣсня, въ своихъ первобытныхъ формахъ—какъ я постараюсь развить въ слѣдующей статьѣ — въ складѣ своемъ обнаруживаетъ не только родство, но буквальную *тождественность* съ древне-греческою музыкою, со складомъ, значитъ, тысячелѣтіями раньше бывшимъ на свѣтѣ, нежели западныя «Kirchentonarten» и музыкальный схоластизмъ неаполитанскихъ консерваторій XVII и XVIII столѣтій.

Какая жесточайшая, грустнѣйшая ошибка навязывать русской пѣснѣ мелодическія и гармоническія привычки, до которыхъ ей нѣтъ ни малѣйшаго дѣла!

Эти заблужденія, всю исторію ихъ, въ главныхъ чертахъ мы увидимъ, при разборѣ сборниковъ русскихъ пѣсенъ.

Если уже и во взглядѣ на древне - греческую музыку, которую ученые нѣмцы стараются изучать, штудировать, хоть и безъ особеннаго успѣха, *предразсудокъ* мажора и минора играетъ такую сильную роль, то каковы должны быть взгляды нѣмецкихъ ученыхъ на почвенныя пѣсни народа, о которомъ, не смотря на близкое сосѣдство, знаютъ такъ мало и что знаютъ, знаютъ такъ плохо!

Русская музыка, и первобытная, и искусственная,—позднѣйшая для всего музыкальнаго запада—terra incognita.

Въ книгѣ «*Les musiciens célèbres*» (*Felix Clement* 1868), куда на ряду съ Моцартомъ, Бетховеномъ и т. д. попали, не только *Gounod* и *Ambrois Thomas*, но какіе-то *Wallace*, *Limnander*, *Bazin*, *Maillart* и т. д., изъ славянскаго племени музыкантовъ одинъ—*Chopin*, а нашего великаго Глинки и въ поминѣ нѣтъ!

О сокровищахъ нашего *народнаго* творчества европейскіе ученые и не догадываются.

До какой степени сильна ихъ невѣжественность по этой части, сейчасъ докажу вамъ примѣромъ:

Тотъ же Амброзъ (чехъ, профессоръ въ Прагѣ), во II-мъ томѣ своей «Исторія музыки», счелъ нужнымъ *вкратцѣ* упомянуть о византійской средневѣковой музыкѣ, не догадываясь, въ простотѣ сердца, что именно изъ Византіи вышла и вся латинская церковная музыка, точно также, какъ итальянская церковная живопись развилась сначала *прямо* изъ византійской иконописи.

На 118 и 119 страницахъ своего II-го тома, Амброзъ, какъ о чемъ-то чисто - эпизодическомъ, разсказываетъ о переходѣ «византійской музыки» въ Россію; о *неподвижности* стиля въ греко-русской церковной музыкѣ; упоминаетъ съ почетомъ о геніальныхъ (?) стремленіяхъ Бортнянскаго создать нѣчто новое—«хотя», глубокомысленно замѣчаетъ музыкальный историкъ—«попытки» Бортнянскаго состоятъ очевидно подъ вліяніемъ западнаго «*stile da Capella*».

Насколько все это вѣрно или невѣрно, критически сильно или слабо — разбирать не стану, не желая отклоняться отъ главнаго предмета.

Послѣ этого Амброзъ прибавляетъ такое сужденіе:

«Единственно *оригинальная* искусственная музыка въ Россіи (*die einzig originelle Kunstmusik*)—(вы никакъ не догадаетесь что?)—знаменитая *роговая музыка*» (нарышкинская), да и та изобрѣтена *чехомъ* Іоганномъ Антономъ Марешемъ (1851). Приводится разсказъ объ устройствѣ этой знаменитой «роговой музыки».

За симъ еще фразочка: «Что въ русскихъ народныхъ пѣсняхъ (Volksmelodien,—даже не «Lieder»!) заключается много прекраснаго (viel Schönes) это — говоритъ г. Амброзъ — дѣло извѣстное (ist bekannt), также какъ счастливое расположеніе (glückliche Anlage) русскаго народа къ пѣнію и т. д. Но эти этнографическія (мелкія!) черты не могутъ насъ здѣсь далѣе занимать»

Тутъ г. Амброзъ дѣлаетъ выноску и въ ней-то я предподнесу моимъ читателямъ букекъ эрудиціи г. чешскаго ученаго въ отношеніи пѣсенъ своихъ «братьевъ-славянъ».

Вотъ это примѣчаніе (Nota 1, на стр. 119) во всей его неприкосновенности:

«Сравните (man vergleiche) изданное въ 1806 году въ Петербургѣ, въ 2-хъ томахъ, собраніе русскихъ пѣсенъ, составленное Иваномъ Прачемъ (опять чехъ!). Нѣкоторыя изъ *этихъ* пѣсенъ популярны и въ Германіи, такъ пѣсня о казакѣ, который «переплываетъ» Дунай (vom Kosacken, der über die Donau schwimmt). Къ этой пѣснѣ — весьма непозволительно, придѣлалъ водянистый текстъ нѣкто Tiedge, «Schöne Minka»—(«даже и не славянское имя», съ глубокою эрудиціею замѣчаетъ г. Амброзъ). *Также* (не изъ сборника ли Прача?) въ высшей степени прелестная (höchst reizende) мелодія «Красный сарафанъ». О роговой музыкѣ (опять!) сравните книгу Генрикса».

Вотъ и все! И, конечно, когда г. Амброзъ издастъ еще хоть три или

четыре тома своей всеобщей исторіи музыки, о нашей русской музыкѣ тамъ упомянуто уже не будетъ ни словечкомъ. Авторъ исчерпалъ свой предметъ.

Что при постановкѣ балета «Фликъ и Флокъ», видѣннаго мною въ Берлинѣ, для изображенія въ этнографической картинѣ, музыкою и танцами, между прочимъ, и нашего очечества, признали необходимымъ учредить слѣдующее: при декораціи петербургской биржи и Невы, подъ глубокимъ снѣгомъ (№ 31), заставить двухъ мамзелей, въ коротенькихъ юбочкахъ, протанцовать — что-то въ родѣ «мазурки», и шестерыхъ красныхъ лейбъ-казаковъ слегка прикалывать этихъ мамзелей своими пиками, и все это подъ звуки — конечно! — «Краснаго сарафана» — тутъ удивляться нѣчему. Это — въ порядкѣ вещей! «Русскій» и до сихъ поръ рисуется на нѣмецкихъ картинкахъ не иначе, какъ въ *казацкомъ* костюмѣ. Русская музыка представляется нѣмцу не иначе, какъ въ «сарафанѣ» Варламова. Но что ученый историкъ музыки, да еще славянскаго происхожденія и житель Праги (!) для того, чтобъ дать понятіе о *красотѣ* русской народной пѣсни избираетъ: 1) мелодію и не велико-русскую, и не украинскую почвенную, а какой-то осколокъ плохой итальянщины XVII вѣка (на слова Stabat-mater), занесенный въ Малороссію; 2) салонный *романсъ* въ будто бы «русскомъ» духѣ, сочиненный въ 30-хъ годахъ,—это уже врядъ ли можетъ найти извиненіе! Выводъ простой: г. Амброзъ, ученый историкъ «всеобщей» музыки, о неисчерпаемомъ богатствѣ русскаго народнаго пѣсеннаго творчества и объ особенностяхъ склада русской пѣсни *ни малѣйшаго понятія не имѣетъ* и въ нашихъ глазахъ оказалъ книгѣ своей очень дурную услугу тѣмъ наивнымъ «примѣчаніемъ», изобличающимъ такую страшную степень незнанія.

Именно мелодія «Ѣхалъ казакъ за Дунай» точно также, какъ скомпилированная А. Львовымъ мелодія «Боже Царя храни», драгоцѣнна, со стороны науки, какъ нагляднѣйшее доказательство *нерусскости* въ складѣ этихъ мелодій. Въ пѣснѣ «Ѣхалъ казакъ» въ минорномъ тонѣ (a-moll) встрѣчается «вводный тонъ» (gis), котораго *народное* творчество отнюдь не признаетъ. Мелодія «Боже Царя храни» Львова, въ теченіи своего напѣва, *четыре* раза мѣняетъ ладъ, тогда какъ народная русская пѣсня *всегда, неизмѣнно ни на одну ноту*, остается въ предѣлахъ даннаго лада. Подробное поясненіе склада русской народной пѣсни и органическихъ *законовъ* этого склада займетъ насъ въ слѣдующей статьѣ.

Техническій складъ русской пѣсни *)

Въ человѣческомъ тѣлѣ всѣ части, всѣ органы состоятъ въ тѣснѣйшей взаимной связи, подчиняются другъ другу, смотря по отправленіямъ, и разъединены могутъ быть только «механически», съ разрушеніемъ или поврежденіемъ организма,—или же «фиктивно»—аналитически для научныхъ цѣлей. Точно

*) «Музыкальный Сезонъ, 1870 г. № 6.

такъ и въ идеѣ «наука о человѣкѣ» въ общемъ смыслѣ, всѣ спеціальныя изслѣдованія, какъ отдѣльныя части одного и того же общаго организма, тѣснѣйшимъ образомъ связаны между собою и другъ на друга вліяютъ непосредственно, или посредствомъ промежуточныхъ звеньевъ одной общей цѣпи.

Наука о «народномъ музыкальномъ творчествѣ» еще не существуетъ, но ясно и теперь уже, что, какъ отрасль одной общей громадной науки «человѣкознанія» («антропологіи» въ обширнѣйшемъ смыслѣ), наука о народномъ музыкальномъ творчествѣ, т. е. о народной пѣснѣ, эта будущая «музыкальная эмбріологія», состоитъ въ тѣснѣйшей связи: 1) съ *физіологіей* (зарожденіе звука въ гортани, органы дыханія въ процессѣ пѣнія и словесной рѣчи и т. д.); 2) съ *этнографіей* (въ самомъ широкомъ объемѣ), т. е. съ наукой о народахъ, о народныхъ племенахъ, въ ихъ родственныхъ сходствахъ и ихъ различіи, съ подведеніемъ подъ типы и классификацію, 3) съ *исторіей культуры* народовъ (опять въ самомъ объемистомъ смыслѣ), включая туда все религіозное развитіе народовъ—его повѣрья, преданія и т. д. *); 4) съ *филологіей*, включая туда подробнѣйшія изслѣдованія языка и словесности каждаго народа, преимущественно по памятникамъ *ненаписаннымъ*, традиціоннымъ,—такъ какъ музыкальные зародыши въ каждой націи далеко предшествуютъ ея «письменности». Ясно также, къ сожалѣнію, что, по недостаточности данныхъ во всѣхъ упомянутыхъ наукахъ, по недостаточной еще ихъ разработкѣ, наука о народной пѣснѣ еще едва мыслима. Приходится ограничиваться эскизами, намеками и—вмѣсто результатныхъ выводовъ—дать одни предположенія, догадки.

Но и теперь уже можно сдѣлать много пользы для будущей, желаемой науки, если только будетъ установленъ вѣрный, критически оправданный, взглядъ на предметъ.

То, что до сихъ поръ выработано исторіей музыки у разныхъ народовъ, даетъ намъ два главныхъ типа для основнаго *звукоряда*.

I. Одинъ типъ: звукорядъ изъ пяти ступеней, безъ интерваловъ въ полтона и съ интервалами въ полтора тона.

c, d, — f, g, a — c
d, e, — g, a, h, — d и т. д,

II. Другой типъ звукорядъ, изъ семи ступеней, съ участіемъ интерваловъ въ полтона и безъ интервала въ полтора тона:

c, d, e‿f, g, a, h‿c (дугой означены полутоны).

Первый типъ, со своимъ изгнаніемъ полутоновъ, есть, собственно говоря, только *отрицательная* сторона полнаго звукоряда съ полутонами (формула та же только—съ *минусомъ* въ двухъ мѣстахъ).

*) Изслѣдованіе связи церковной музыки съ народною пѣснею навѣрное обогатитъ науку результатами поразительными.

Въ сущности, значитъ, всего *одинъ* типическій звукорядъ на свѣтѣ—въ своемъ *положительномъ* видѣ онъ—изъ семи ступеней и можетъ изобразиться на нашихъ клавіатурныхъ инструментахъ рядомъ однихъ *бѣлыхъ* клавишей; въ своемъ *отрицательномъ* видѣ онъ—только изъ пяти ступеней и можетъ изобразиться на нашихъ клавіатурахъ послѣдованіемъ однихъ черныхъ клавишей. (Діезами выйдетъ: cis, dis—fis, gis, ais—cis; бемолями: des, es—ges, as, b—des). Не входя здѣсь въ разсмотрѣніе, откуда и какимъ образомъ произошелъ типическій звукорядъ въ человѣческомъ пѣніи (разсмотрѣніе также повлекло бы насъ далеко въ область физіологіи и акустики, съ одной стороны, и въ область историческихъ изысканій—съ другой), замѣтимъ только, что гамма—лѣстница звуковъ, на какихъ нибудь иныхъ основаніяхъ, напримѣръ, созданная Глинкою гамма «Черномора», или изъ однихъ полутоновъ (обыкновенная хроматическая гамма), въ складѣ типическаго звукоряда *ни у одного народа не встрѣчается*. Тутъ есть внутренняя необходимость, рождающая—законъ. Напротивъ того, звукорядъ неполный или «отрицательный» (негативный), встрѣчается непремѣнно у *всѣхъ* народовъ *желтой* расы (у китайцевъ, японцевъ, малайцевъ, и—въ видѣ замѣчательнаго исключенія — у нѣкоторыхъ европейскихъ народовъ кельтійскаго племени; у шотландцевъ и ирландцевъ *).

На первый взглядъ можетъ показаться, что такого рода неполная гамма даетъ музыкѣ матеріалъ крайне скудный, недостаточный. Какъ обойтись совсѣмъ *безъ* полутоновъ?!... Но на практикѣ оказывается нѣсколько иначе. Если въ китайскихъ напѣвахъ дѣйствительно мало привлекательнаго на нашъ слухъ, за то горныя шотландскія мелодіи, въ отношеніи своей *гаммы*—тождественныя съ китайскою музыкою, часто не лишены большой прелести, и отсутствіе полутоновъ въ ихъ складѣ вовсе не поражаетъ слуха. Отсутствія этого надо доискаться, чтобы убѣдиться, что оно дѣйствительно существуетъ. Одна большая терція (f—a) и двѣ малыхъ (d—f, a—c), также 3 чистыя квинты (f—c, d—a, c—g) даютъ для первобытныхъ звукосочетаній довольно простора и богатства. Полный, положительный (позитивный) звукорядъ существовалъ уже въ древнѣйшія времена въ Индіи, въ Персіи, въ Аравіи, въ Египтѣ въ Іудеи,—и впослѣдствіи у всѣхъ индо-германскихъ (арійскихъ) народовъ, господствуетъ, значитъ, и на востокѣ, и на западѣ.

Предразсудокъ касательно хроматическихъ интерваловъ, играющихъ на востокѣ громадную роль, будто бы *въ составѣ гаммы*, вышелъ изъ того факта, что восточные народы дѣйствительно весьма часто, въ своей музыкѣ вокальной и инструментальной, употребляютъ интервалы *мелкіе*, притомъ и гораздо

*) Любопытно, что Фетисъ, приводя въ своей новой «Всеобщей исторіи музыки», въ 1-мъ томѣ (стр. 78, 79), много примѣровъ китайскихъ мелодій, *не* дѣлаетъ замѣчанія, что ихъ *всѣхъ* безъ исключенія можно съиграть на однихъ черныхъ клавишахъ нашей клавіатуры. А замѣчаніе это, по моему убѣжденію, важно для *наглядности* дѣла. Мелодія, которую нельзя переложить на одни *черные* клавиши, китайской ни въ какомъ случаѣ не будетъ.

болње мелкіе, чѣмъ наши полутоны,—но это все не иначе, какъ въ видѣ мелодическихъ украшеній, видоизмѣненій звука, *мелизмъ* (notes d'agrement, notes d'ornement, fioriture). Основный же звукорядъ и у индусовъ, и у персіянъ, и у арабовъ (народовъ, наиболѣе пристрастныхъ въ хроматизаціи звука) — остается въ предѣлахъ типической формулы изъ тоновъ и полутоновъ, въ особомъ, извѣстномъ ихъ чередованіи, тождественномъ намъ наглядно въ послѣдованіи однихъ *бѣлыхъ* клавишей.

Мелодіи индусовъ—даже въ чрезвычайно близкомъ родствѣ съ нашей велико-русской народной пѣсней *). Сходство нашихъ русскихъ пѣсенъ съ мелодіями древне-эллинскими, указано было еще въ концѣ прошлаго вѣка англичаниномъ «Guthrie», который въ своей книгѣ «Dissertations sur les antiquités de la Russie» (1795 г.), дѣлаетъ, кромѣ того, большія сближенія между обычаями, играми, одеждою, музыкальными орудіями древне-греческими и просто-народными русскими.

Эта родственность русской пѣсни съ музыкою древне-индѣйскою и древне-греческою заставляетъ весьма логически, для изученія русской пѣсни нѣсколько глубокаго, обратиться и къ изученію музыки въ Индіи и въ древней Элладѣ (что и будетъ сдѣлано въ свое время и въ своемъ мѣстѣ).

Краткій эскизъ, который нынѣ составляетъ мою задачу, не позволяетъ мнѣ проводить обстоятельныя параллели между музыкой русской и музыкой древнѣйшихъ народовъ семитическихъ и общей съ нами расы, арійской.

Здѣсь довольно будетъ сказать, что если «мелодіи» древне-эллинскіе и не дошли до насъ (реставраціи отрывковъ этихъ мелодій принадлежатъ къ области ученыхъ догадокъ, впрочемъ довольно достовѣрныхъ), то, по крайней мѣрѣ, изъ многочисленныхъ, дошедшихъ до насъ ученыхъ трактатовъ древнихъ грековъ о современной имъ музыкѣ, мы можемъ имѣть довольно полное понятіе о научной системѣ изъ музыкальнаго искусства, а слѣдовательно, прежде всего и о томъ звуковомъ *матеріалѣ*, на которомъ вся ихъ музыка зиждилась. По родственности этого матеріала съ матеріаломъ русской пѣсни, въ ея древнѣйшихъ первобытныхъ формахъ,—намъ должно ознакомиться съ системой греческой музыки, хотя въ общихъ чертахъ, чтобы изъ этого знакомства получить результатные выводы, *прямо приложимыя* и къ русской народной музыкѣ, еще *не бывшей вовсе* предметомъ научныхъ изслѣдованій.

Вотъ главнѣйшіе черты музыкальной древне-греческой системы:

---

*) Поразительное сходство одной индѣйской мелодіи, приведенной у Амброва въ его «Geschichte der Musik» (T. I, стр. 58) съ нашей типической русской пѣсней «Во полѣ березонька стояла», указано было мною на лекціи, читанной въ апрѣлѣ 1868 года въ Москвѣ.

Во «Всеобщей исторіи» Фетиса (Histoire générale de la musique. Vol. I, pas 140 et 141), въ числѣ мелодій одного и того же общаго типа, приведены *обѣ*, указанныя тогда мною (индѣйская и русская). Фетису, безъ сомнѣнія, неизвѣстно мое замѣчаніе, но и я не могъ воспользоваться замѣчаніемъ Фетиса, такъ какъ его книга вышла годомъ позже моей лекціи.

Древніе эллины подъ музыкою разумѣли исключительно *звукосочетаніе мелодическое*, подборъ одного звука къ другому, въ ихъ *послѣдованіи одного за другимъ*, а не въ совмѣстномъ созвучіи одного съ другимъ. Короче: наше понятіе «гармоніи» для древне-эллинскаго слуха было чуждымъ.

Музыка ихъ была неразрывно связана съ *декламаціей*, съ поэтическою словесною рѣчью, *слита со словомъ*. Музыкальное орудіе *естественное—голосъ* человѣческій, былъ главнымъ. Къ нему примѣнились всѣ законы искусства, отъ него они и исходили. Музыкальныя орудія искусственныя (лира, флейта и т. д.) были только подмогою, пособіемъ для пѣнія, поддержкою его, и роль ихъ въ искусствѣ была весьма второстепенна, нисколько не самостоятельна.

Подъ вліяніемъ восточныхъ мелизмовъ, подъ вліяніемъ даже неполнаго (негативнаго) звукоряда нѣкоторыхъ азіатскихъ народовъ, въ музыкальномъ матеріалѣ эллиновъ встрѣчались и очень мелкіе интервалы (меньше полутона) и гаммы съ интервалами въ полтора тона, но главнымъ техническимъ звуковымъ матеріаломъ оставался (какъ у индѣйцевъ и т. д.) звукорядъ тотъ же, что и наша нормальная діатоническая гамма — изъ тоновъ и полутоновъ *естественныхъ*. По естественному объему человѣческихъ голосовъ (высокихъ и низкихъ, въ мужскомъ и женскомъ регистрахъ) звукорядъ греческій обнималъ собою нормальную діатоническую гамму: A, H, C, D, E и т. д., отъ



Повтореніе одного и того же *порядка* интерваловъ въ каждой *октавѣ* было замѣчено и эллинами. Въ систематикѣ ихъ оттого, группировка по октавамъ играетъ нѣкоторую роль. Напротивъ того, въ практикѣ музыкальной, въ складѣ мелодическомъ, *октавное* отношеніе съ замыканіемъ октавы крайнимъ полутономъ (sensible, Leitton) не имѣло важности, вслѣдствіе вотъ чего:

Музыка древнихъ эллиновъ, какъ уже было замѣчено въ 1-й статьѣ, зиждилась, не какъ у насъ на раздробленномъ трезвучіи (тоника—терція—квинта)— такъ какъ *гармоническая* созвучность была для грековъ дѣломъ постороннимъ, а на самой *естественной мелодіи*, на выведенномъ изъ словесной рѣчи послѣдованіи *четырехъ звуковъ кряду*—e‿f, g, a или: d, e‿f, g; или: c, d, e‿f. Эти послѣдованія назывались *тетрахордами*, и разница положенія полутона въ каждомъ тетрахордѣ (или въ началѣ, или въ срединѣ, или въ концѣ каждаго тетрахорда) обусловливала собою *громадную разницу* впечатлѣнія мелодическаго, къ чему вся музыка эллинская и клонилась въ концѣ концовъ.

Естественный звукоразрядъ (A, H, C, D, и т. д.), взятый въ полномъ своемъ объемѣ, допускаетъ два способа естественной группировки тетрахордовъ въ мелодическомъ складѣ:

1-й способъ: къ одному данному тетрахорду прибавить другой (подобный), начиная этотъ другой съ дальнѣйшей ступени звукоряда, т. е. напримѣръ, къ

тетрахорду d, e‿f, g прибавляется тетрахордъ: a, h‿c, d,—выходила гамма изъ 8 ступеней d, e‿f,g, a, h‿c, d.

2-й способъ: къ тому же данному тетрахорду прибавлять другой (подобный), начиная этотъ другой съ того самаго звука, которымъ окончился данный тетрахордъ; т. е. къ тетрахорду, напримѣръ d, e‿f, g,—прибавлялся тетрахордъ: g, a, h‿c,—выходила гамма уже не октавная, а только изъ семи ступеней d, e‿f, g, a, h‿c.

Первый способъ группировки естественныхъ звуковъ назывался *тетрахордами раздѣльными*; второй—*тетрахордами слитными*.

Для мелодическаго склада, послѣднiй способъ богаче результатами, и у эллиновъ именно онъ и господствовалъ. Доказательствомъ этому служитъ лира *съ семью* струнами (въ порядкѣ гаммы), а не съ 8.

Остановившись такъ долго на древне-греческой музыкѣ, можно разомъ дать вѣрное понятiе объ органическомъ складѣ *русской народной пѣсни*, если сказать, что въ ней *вполнѣ* примѣняется музыкальная система эллиновъ.

Разбирать и доказывать наслѣдственность русской или древне-славянской пѣсни отъ грековъ (также какъ, напримѣръ, и наслѣдственность нашего языка отъ древне-греческаго, или отъ одного *общаго* обоимъ корня) — дѣло этнографовъ, историковъ и филологовъ.

Мы здѣсь обратимъ только вниманiе на строгую *естественность* склада древне-эллинской системы и русской народной пѣсни; замѣтимъ, что даже помимо всякой наслѣдственности и общаго первобытнаго родства между народами арiйской «семьи», однѣ и тѣ же естественныя причины непремѣнно должны были произвести и тѣ же естественные результаты.

Голосъ мужской и голосъ женскiй и у русскихъ вращается въ тѣхъ же самыхъ регистрахъ, какъ и у древнихъ грековъ—слѣдовательно и естественный звуковый матерiалъ заключается у русскихъ, какъ у древнихъ грековъ—между



Пѣнiе русское неразрывно слито *со словомъ* (русскiй простолюдинъ и въ наше время «пѣсни безъ словъ» и всей инструментальной музыки не понимаетъ; «Lieder ohne Worte» пишутся для нѣмецкихъ салоновъ). Въ рѣчи словесной повышенiе и пониженiе голоса на кварту (вопросъ, отвѣтъ и т. д.) играетъ самоважнѣйшую роль. Она же должна отразиться и въ русской народной пѣснѣ. Являются тождественные съ греческими—*трояк͡iе тетрахорды*, изъ того же нормальнаго звукоряда и подъ *тѣмъ же* самымъ естественнымъ двоякимъ способомъ группировки.

Слитные тетрахорды, соединенные гроздами:

a, h‿c, d
a, e‿f, g, a
h‿c, d, e
e‿f, g, a
a, h‿c, d
d, e‿f, g, a и т. д.

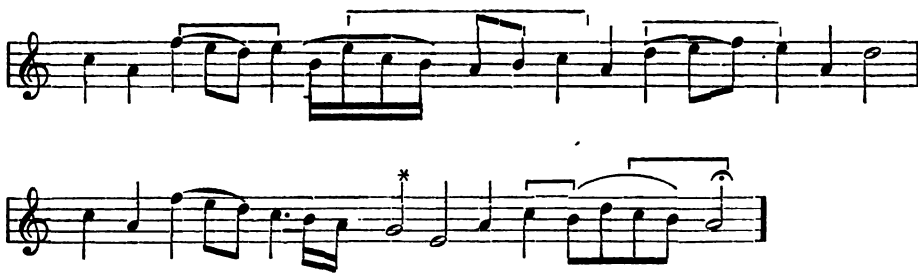
даютъ самый изящный складъ мелодическому организму, въ тысячу разъ болѣе богатый и естественный для слуха, нежели мелодическій складъ западно-европейской мелодіи, гдѣ «скелетомъ» постоянно чувствуется сочетаніе аккордное (acords brisés).

Читатели да не подумаютъ, что русская пѣсня рѣшительно противится иному послѣдованію интерваловъ, кромѣ діатонизма — par degrés conjoints. Нисколько! это было бы *стѣсненіемъ* мелодіи, а русская пѣсня въ мелодическихъ поворотахъ до крайности свободна *). Здѣсь говорится только о *преобладаніи* въ русской пѣснѣ мелодическихъ сочетаній *кряду,* по ступенямъ звукоряда, и именно по *тетрахордамъ.* Скачки голоса и въ терцію, и въ кварту, и въ квинту, и въ сексту, и даже септиму встрѣчаются весьма нерѣдко, но самый *организмъ* пѣсни всегда зиждится *не* на трезвучіяхъ, а на движеніи гаммо-обратномъ.

Замыканіе, — конечные звуки каждой пѣсни или каждаго главнаго ея отдѣла (цезуры), положительно подходятъ подъ законы группировки *гроздообразной*, по слитнымъ тетрахордамъ, и состоятъ часто въ прямомъ антагонизмѣ съ замыканіемъ мелодіи по привычкамъ западно-европейскимъ.

Для поясненія всего сказаннаго теперь необходимы — *примѣры*, и затѣмъ окончательный выводъ, *въ чемъ именно* русская народная пѣсня, имѣя матеріаломъ общій съ западно-европейскою музыкою звукорядъ, *отклоняется* отъ западно-европейскаго мелодическаго склада.

Возьмемъ общеизвѣстную русскую пѣсню: «Лучинушку» и разсмотримъ ее подробно въ отношеніи ея склада.



*) Г. Ларошъ, въ статьяхъ своихъ о Глинкѣ въ «Русскомъ Вѣстникѣ», вздумалъ было напирать именно на то, что русская пѣсня будто-бы рѣшительно *избѣгаетъ* интерваловъ по аккордамъ. Но это значитъ говорить на-обумъ, такъ какъ опроверженія—на каждомъ шагу.

Во 1-хъ, *тональность*. Прежде относили эту пѣсню непремѣнно къ тональности A—moll, la mineur—чему, какъ будто, и отвѣчаетъ грустный, унылый характеръ напѣва. Эстетическій характеръ пѣсни дѣйствительно—унылый и грустный, но что это *не миноръ*, въ смыслѣ западно-европейской музыки, обличителемъ является нотка подъ *звѣздочкой*. Въ западно-европейской мелодіи тутъ непремѣнно явилась-бы «sensible» минорной тональности, gis, sol-dièse; русская же пѣсня, въ первобытномъ своемъ видѣ, этого рода чувствительныхъ нотъ *не знаетъ*, зачѣмъ же пріурочивать ее къ какой-то *минорной* тональности, которой для нея въ заводѣ нѣтъ? Это просто — діатоническій, нормальный звукорядъ, звуковой матеріалъ общій всѣмъ арійскимъ народамъ.

Во 2-хъ, самый *складъ* мелодіи (Melodiebildung).

Въ ней есть скачки и въ сексту (малую, — *дважды*), и въ квинту (*однажды*), и въ кварту (NB чаще всего — и въ восходящемъ, и въ нисходящемъ порядкѣ), есть много терцій (и все *малыя*, что и придаетъ пѣснѣ будто-бы минорность), но отчеркнутыя скобками ноты показываютъ преобладаніе въ пѣснѣ *слитнаго діатонизма* (pregression diatonique par degrés conjoints).

Весь звуковой матеріалъ этой мелодіи вращается въ двухъ гроздахъ тетрахордовъ:
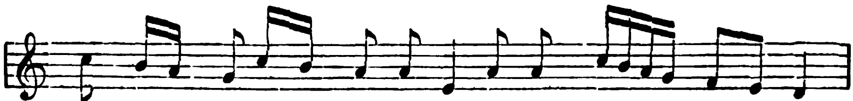


т. е. 1) g, a, h‿c
c, d, e‿f.
2) e‿f, g, a
a, h‿c, d.

(NB. Во второй гроздѣ тетрахорды между собою *не* подобны—но группировка тетрахордовъ и у древнихъ грековъ — какъ свободное, естественное звукосочетаніе—вовсе не возводило въ непремѣнное условіе: *подобіе* тетрахордовъ между собою. Оно могло быть, могло и не быть, смотря по надобности).

Примѣръ «Лучинушки» намъ былъ важенъ, по чрезвычайной извѣстности пѣсни.

Гораздо болѣе *типическій* примѣръ діатоническаго тетрахорднаго склада представляетъ менѣе извѣстная, но весьма замѣчательная пѣсня въ сборникѣ г. Балакирева, *№ 22* (озаглавленная хороводною *).

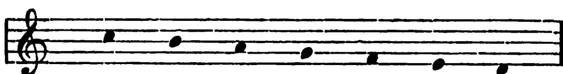


*) Въ сборникѣ два діэза въ *ключѣ*; для нашей цѣли нуженъ чистый діатонизмъ, оттого помѣщаемъ ее тономъ ниже, что для наблюденій — разумѣется все равно.



Характеръ опять *какъ будто* минорный и опять полное отсутствіе вводнаго тона. Скачки встрѣчаются *только* на кварту и на малую терцію. Слитный діатонизмъ—царитъ во всей силѣ. Кромѣ того весьма ярко бросается въ глаза въ этой пѣснѣ рѣзкое распаденіе мелодіи на двѣ половины (что весьма часто встрѣчается въ нашихъ пѣсняхъ и мѣтко охарактеризовано А. Н. Островскимъ въ словахъ «подъемъ» и «спускъ»— «arsis» и «thésis» древнихъ грековъ).

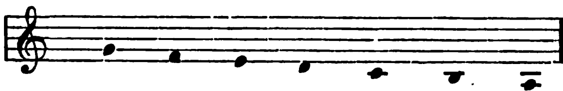
Первая половина (подъемъ) принадлежитъ къ слѣдующей гроздѣ тетрахордовъ.



т. е. c‿h, a, g.

g, f‿e, d. (сохраняя нисходящій порядокъ, главный въ данной мелодіи).

Вторая половина (спускъ) — къ слѣдующей:



т. е. g, f‿e, d.

d, c‿h, a.

Тутъ слышатся какъ будто два хора, чередующіеся «антифонно» (какъ у насъ, въ церковномъ пѣніи, съ двухъ клиросовъ) — и каждому хору сопровожденіемъ можетъ служить своя греческая лира *семиструнная* (одна высокая въ d, e, f, g, a, h, c, другая низкая—въ a, h, c, d, e, f, g). Одинъ хоръ—какъ будто сопраны (или теноры), другой—будто альты (или басы).
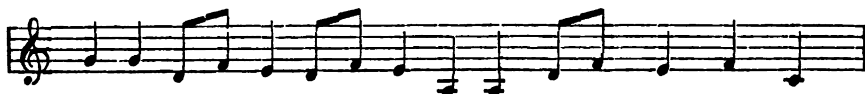
И опять (какъ и въ «Лучинушкѣ») ни одного «случайнаго» діеза или бемоля. Ладъ остается всегда *неизмѣннымъ*.
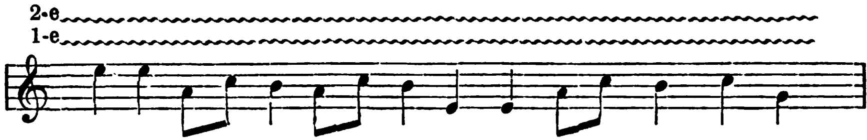
Въ русской пѣснѣ этотъ наистрожайшій діатонизмъ, въ зависимости отъ интерваловъ самыхъ *естественныхъ*, такъ глубоко вкорененъ, что бываютъ пѣсни, которыя даже при переложеніи ихъ квартой ниже, или квинтой выше (для перевода изъ дисканта въ альтъ, или изъ тенора въ басъ и наоборотъ,— *отвѣтной* фразой), все-таки остаются въ предѣлахъ первоначальнаго лада.

Напримѣръ:

1-е

2-е
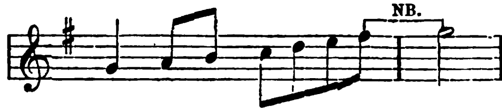




Немногія изъ западно-европейскихъ «сочиненныхъ» мелодій выдержатъ подобный «искусъ».

Окончательные выводы изъ склада русской пѣсни, въ отличіе ея отъ условій западно-европейской искусственной музыки.

На западѣ, въ искусственно сложившейся музыкѣ, основнымъ типомъ берется *мажорная* діатоническая гамма, всегда *октавная* и состоящая изъ двухъ, другъ другу подобныхъ, раздѣльныхъ тетрахордовъ *одного* разряда (лидійскаго съ полутономъ въ концѣ) — c, d, e‿f — g, a, h‿c. Сообразно этому, всѣ мелодіи получили стремленіе къ тоникѣ въ концѣ и подготовленіе ея вводнымъ тономъ (sensible).



Минорная гамма, различаясь отъ мажорной въ терціи и секстѣ — слагается *по образцу* мажорной.

Русская первобытная народная пѣсня зиждется преимущественно *не на октавномъ* звукорядѣ, а на *семи-звуковомъ*, состоящемъ изъ слитныхъ тетрахордовъ, иногда подобныхъ между собою, иногда и неподобныхъ (какъ показано выше *).

Оттого въ русскомъ народномъ пѣніи имѣютъ *полтонную равноправность всѣ три* разряда основанныхъ звукосочетаній по квартамъ, т. е. тетрахордъ c, d, e‿f (сдѣлавшійся типическимъ для западнаго *мажора*, Durtonart), тетрахордъ d, e‿f‿g (вошедшій типомъ для 1-го тетрахорда западной минорной гаммы) и наконецъ тетрахордъ e‿f, g, a—изъ теоріи западноевропейской, исчезнувшей вовсе, а на практикѣ вкрадывающійся рѣдко, никѣмъ почти не подмѣченною контрабандою **).

Изъ упомянутой *равноправности* 3-хъ тетрахордовъ, различныхъ между собою по мѣсту полутоновъ, — выходитъ необходимымъ послѣдствіемъ, что русская пѣсня *не знаетъ ни мажора, ни минора.* Понятіе это совершенно чуждо для русскаго слуха, воспитаннаго на своей родной пѣснѣ. Въ пѣсняхъ

*) Точно такая же семизвуковая система (Septe chord) — основа всей древнѣйшей музыки у арабовъ и персіянъ.

**) Примѣры и поясненія этому завлекли-бы насъ далеко въ сторону отъ нашего предмета.

нашихъ малыя терціи, малыя сексты встрѣчаются весьма часто, цѣлые напѣвы имѣютъ унылый, грустный характеръ, но *минора*, въ западномъ смыслѣ, въ русской пѣснѣ *никогда нѣтъ*, за отсутствіемъ въ ней вводнаго тона въ минорную тонику. Для A-moll необходимъ gis, для E-moll — необходимъ dis, для D-moll — cis и т. д., а русская пѣсня имѣетъ матеріаломъ только *нормальный діатоническій звукорядъ*, въ которомъ ни діэзовъ, ни бемолей не встрѣчается. Разумѣется, нѣтъ помѣхи переложить любую русскую пѣсню въ такія гаммы, что потребуются *въ ключѣ* и всевозможные діэзы, и бемоли (что и сдѣлано г. Балакиревымъ, въ его Сборникѣ, безъ малѣйшей, впрочемъ, надобности *и въ ущербъ* желаемой для Сборника популярности и простотѣ). Но здѣсь принимаются въ разсчетъ не тѣ знаки повышенія или пониженія, которые стоятъ *въ ключѣ* и разомъ повышаютъ или понижаютъ *весь строй*,—весь ладъ—данной мелодіи; рѣчь идетъ здѣсь о внутреннихъ, случайныхъ знакахъ—діэзахъ, бемоляхъ или отказахъ—*среди* самой мелодіи. Мы видѣли отсутствіе sol-dièse въ пѣснѣ «Лучинушка», записанной въ нормальной, чистой тональности (безъ знаковъ въ ключѣ). Подобное отсутствіе знаковъ *случайныхъ* вы найдете въ каждой истинно русской пѣснѣ *). Любую истинно русскую пѣсню можно съиграть (*какъ всѣ* вышеприведенные примѣры) *на однихъ бѣлыхъ клавишахъ* нашей клавіатуры. И какъ напѣвъ, котораго нельзя съиграть на однѣхъ *черныхъ* косточкахъ фортепьяно, не будетъ никакимъ образомъ напѣвомъ *китайскимъ*, такъ точно напѣвъ, котораго нельзя перевести въ чистый діатоническій тонъ и съиграть на однѣхъ бѣлыхъ клавишахъ, окажется напѣвомъ или *не русскаго народнаго происхожденія*, а чѣмъ-то заимствованнымъ (какъ мелодія, вѣроятно, итальянская — «Ѣхалъ казакъ за Дунай», случайно попавшая въ Малороссію), или музыкой, сочиненной въ кабинетѣ, по нѣмецко-итальянскимъ образцамъ, какъ напримѣръ мелодія «Боже царя храни», скомпанированная А. Ѳ. Львовымъ,—невозможная на бѣлыхъ клавишахъ, такъ какъ *четыре раза* мѣняетъ свой ладъ.

Геніально созданная Глинкою мелодія «Славься, славься, святая Русь», въ русскомъ духѣ, которой никто не усомниться не можетъ, вся—на бѣлыхъ клавишахъ (даже и *создана* въ тонѣ C-dur, что не простая случайность).

И такъ—*русская пѣсня не знаетъ ни мажора, ни минора*, и *никогда не модулируетъ* **). Модуляція именно и есть переходъ изъ одной тональности

*) Кромѣ, конечно, нотъ мелизматическихъ, — пѣвческихъ украшеній, иногда являющихся въ обиліи, на восточный манеръ. Здѣсь разсматриваются только *главныя ноты* каждой мелодіи, составляющія ея суть. Въ мелодіи «Ѣхалъ казакъ за Дунай» безъ ноты *gis*, исчезнетъ весь напѣвъ. А въ пѣснѣ «Внизъ по матушкѣ по Волгѣ», нота *gis* (вторая въ пѣснѣ) — нота «мелизматическая». Первобытная типическая мелодія обходилась, вѣроятно, безъ этой нотки. Пѣли такъ: a ahcdcha и т. д.

**) Изъ 40 пѣсенъ Сборника г. Балакирева (почему именно на этотъ Сборникъ я ссылаюсь чаще, будетъ объяснено при его разборѣ) только *въ одной* (№ 14) des стоящій въ ключѣ, въ послѣднемъ тактѣ мелодіи получаетъ отказъ. Это единственное исключеніе само-по-себѣ свойства довольно сомнительнаго.

въ другую, а каждая русская пѣсня, отъ начала своего до конца, *не можетъ* покинуть своего, однажды избраннаго, лада (ладъ избирается по естественнымъ средствамъ поющаго, такъ какъ законы нашей русской музыки вытекаютъ *всѣ* изъ области вокальной, какъ было и въ Элладѣ). Что принимали за модуляціи изъ мажора въ миноръ, или обратно, есть ничего больше, какъ *свободное распоряженіе* тетрахордами и всѣми естественными интервалами, то съ малыми терціями, малыми секстами, то съ большими *всѣ изъ одного и того же нормальнаго звукоряда* (immer leitereigen).

Допущеніе *гармонизаціи* въ область русской народной пѣсни и условіе этого допущенія,—причемъ главнѣйшіе изданные у насъ Сборники русскихъ пѣсенъ будутъ критически разобраны—составятъ предметъ *третьей* заключительной статьи.

Собиратели и гармонизаторы русскихъ пѣсенъ *).

Отъ меня далека мысль: въ одной небольшой статейкѣ разсмотрѣть и оцѣнить подробно *все*, что сдѣлано у насъ въ Россіи, по предмету собиранія и издаванія въ свѣтъ текста и нотъ нашихъ народныхъ пѣсенъ.

Такого рода критическій трудъ потребовалъ бы гораздо бóльшей спеціальной подготовки, нежели какою я обладаю въ настоящее время, и могъ бы разработанъ быть не иначе, какъ въ цѣломъ рядѣ техническихъ статей, или, вѣрнѣе, въ отдѣльномъ сочиненіи, въ книгѣ. (Я упоминалъ уже о неблагодарности такого спеціальнаго труда, который въ настоящую минуту почти не нашелъ бы для себя ни читателей, ни цѣнителей).

Здѣсь, въ этой статьѣ, также какъ въ предыдущихъ, я постараюсь дать только *очеркъ* того, что должно быть разработано, постараюсь установить вѣрный, по возможности, взглядъ на данный предметъ, а факты буду приводить только въ видѣ примѣровъ, въ подкрѣпленіе излагаемаго взгляда.

Мы видѣли, что русская пѣсня (здѣсь идетъ рѣчь преимущественно о *великорусской*) въ складѣ своемъ сохранила особенности музыки само-древнѣйшей.

Развитіе музыки западно-европейской, музыкальная позднѣйшая культура нашей пѣсни, въ ея первобытной простотѣ и красотѣ, не коснулась, именно благодаря тому, что народная пѣсня — богатѣйшій неисчерпаемый родникъ народнаго музыкальнаго творчества—принадлежитъ къ памятникамъ народной жизни, не—литературнымъ, не—письменнымъ. Народъ, создающій пѣсню и сохраняющій ее изъ поколѣнія въ поколѣніе—часто въ неискаженномъ видѣ—безграмотенъ, и о существованіи музыкальныхъ знаковъ, нотъ понятія не имѣетъ.

Народная пѣсня—произведеніе чисто-почвенное, растительное.

Творчество является тутъ въ самомъ первобытномъ своемъ видѣ, въ *зародышахъ* музыкальныхъ, въ эмбріонахъ искусства, способныхъ къ великолѣпному дальнѣйшему развитію, но его еще вовсе лишенныхъ.

*) Музыкальный Сезонъ 1871 г.

Народный напѣвъ всегда ничто иное, какъ единичная, одноголосная *тема*, голая тема, которая иногда буквально тождественно, иногда съ легкими мелизматическими варіантами, повторяется столько разъ кряду, сколько того требуютъ *слова* пѣсни. Пѣніе безъ словъ, также какъ и самостоятельной, эманципированной отъ слова, музыки инструментальной, народъ нашъ *не признаетъ*, повторяя въ этомъ на себѣ явленіе музыки древне-греческой и всей восточной.

Понятно, что для сохраненія всей прелести и всей интенсивной силы *зародышей* музыкальнаго творчества надобно, чтобы разработка ихъ шла *изнутри*, не внутренней органической потребности въ *каждомъ данномъ случаѣ*, а никакъ не *извнѣ*, какъ нѣчто чужое, постороннее, какъ навязанный русскому простолюдину нѣмецкій или полу-нѣмецкій костюмъ.

Все это истины до того простыя, что кажется будто напрасно и толковать о нихъ. Каждый самъ можетъ обо всемъ этомъ догадаться.

Но—увы!—Судьба разработки русскихъ пѣсенъ до сихъ поръ (за весьма малыми исключеніями) показываетъ, что всѣ эти истины достигаются только огромнымъ трудомъ, длинною фильтраціею сквозь слои грубѣйшаго незнанія дѣла сквозь пласты сплошныхъ ошибокъ всякаго рода.

Точно такъ, какъ и дознанная нами истина, что русская пѣсня держится исключительно *одного* естественно-діатоническаго лада, никогда не модулируетъ, и что понятія: мажора, минора, тоники, доминанты, ей рѣшительно чужды,—эта истина: результатъ работъ намъ *современныхъ* и едва-ли теперь, въ настоящую минуту, получаетъ (или *должна* получить) въ музыкальной наукѣ право гражданства.

Теперь неугодно-ли себѣ представить слѣдующее положеніе дѣла:

Есть цѣлая сокровищница напѣвовъ, оригинальнѣйшихъ, прелестнѣйшихъ—потому что созданныхъ *изнутри*, а не сочиненныхъ, напѣвовъ, не похожихъ на западно-европейскую музыку, потому что не подпавшихъ подъ вліяніе общей музыкальной культуры, но напѣвовъ люда безграмотнаго, сохраняющихся только устнымъ преданіемъ, вмѣстѣ со словами пѣсенъ и вмѣстѣ съ ними же подвергающихся ежечасному искаженію напѣвовъ деликатнѣйшаго свойства въ своихъ мелодическихъ изгибахъ и оттого способныхъ потерять всю прелесть отъ неуклюжей разработки, какъ радужная пыль съ крыльевъ бабочки разрушается однимъ прикосновеніемъ къ ней грубой руки.

Есть—съ другой стороны—цѣлые легіоны музыкантовъ-техниковъ, музыкальныхъ мастеровыхъ, воспитанныхъ на западно-европейскій ладъ и смотрящихъ *на всю на свѣтъ* музыку сквозь призму *нѣмецко-итальянскихъ* понятій, возведенныхъ въ законъ съ конца XVII вѣка и вкоренившихся въ продолженіи всего слѣдующаго времени.

Такого рода музыкальные «дѣлатели» не настолько были лишены вкуса, чтобы не плѣниться, хотя до нѣкоторой степени, свѣжестью народно-русскихъ мелодій, протяжныхъ и плясовыхъ, веселыхъ, и грустныхъ, тоскливыхъ и раз-

134

гульныхъ. Но не могли также и не взирать на эту простонародную «неученую» музыку немножко черезъ плечо. Вслѣдствіе чего возъимѣли богатую мысль: прибавить эту простонародную русскую музыку къ «музыкѣ всеобщей», къ музыкѣ «образованной», *истинной*.

Для этого, что надо было сдѣлать?

1) Записать мотивы русскихъ народныхъ пѣсенъ обще-европейскими музыкальными знаками.
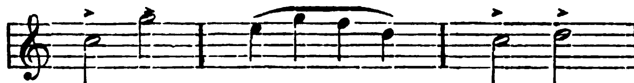
2) Украсить эти мотивы гармонизаціею, аккомпаниментомъ—по общимъ законамъ, принципамъ или «привычкамъ» всеобщей, западно-европейской музыки, т. е. привести русскія пѣсни къ одному знаменателю съ обще-употребительными мелодіями и гармоніями.

На практикѣ, какъ въ первомъ дѣлѣ, такъ и во второмъ, музыкальные мастеровые натолкнулись въ русской пѣснѣ на матеріалъ весьма непокорный, неподатливый, но этого, разумѣется, *не замѣтили* и, руководясь своими тупѣйшими и ограниченными идеалами, гордясь своею «образованностью», подошли къ русскимъ народнымъ напѣвамъ съ совершенно ложной стороны, прикоснулись къ нимъ грубою ремесленною лапою и — стерли радужную пыль съ крыльевъ музыкальнаго мотылька, т. е. *исказили*, *обезобразили* русско-народныя мелодіи иногда до неузнаваемости.

Для поясненія, взглянемъ на оба дѣла попристальнѣе.

1) *Записыванье русскихъ народныхъ мелодій.* Записать, положить на ноты интервалы, которые передаетъ намъ слухъ, дѣло весьма нетрудное, для всякаго сколько нибудь образованнаго музыканта. Но, по отношенію къ русскимъ народнымъ напѣвамъ, тутъ являются двѣ совершенно неожиданныя трудности: а) пріуроченье слышаннаго къ какой нибудь тональности (отчего зависятъ знаки въ ключѣ, *Vorzeichnungen*, *l'armure de la clef*) и б) ритмизація записываемой мелодіи.

По отношенію къ *а*, представимъ, что записыватель слышитъ такую мелодію:



Ни мало не задумавшись, онъ пріурочитъ ее къ тону С (ut maj.) и въ ключѣ не выставитъ никакихъ знаковъ. Но вторая часть мелодіи вотъ какая:



Здѣсь нота b явится уже «случайнымъ» бемолемъ, а *случайныхъ*, т. е. чуждыхъ данному ладу, знаковъ повышенія или пониженія (кромѣ нотъ мелизматическихъ) русская пѣсня не допускаетъ. Очень ясно, что данная ме-

лодія принадлежитъ всецѣло—ладу F-dur (fa-maj.) и потребуетъ, слѣдовательно, одного бемоля *въ ключѣ*. Отсутствіе этого знака въ ключѣ было бы *нераціонально* въ отношеніи данной пѣсни (отдѣльно взятой), а такія нераціональности попадаются въ сборникахъ русскихъ пѣсенъ на каждомъ шагу. Касательно ритмизаціи вообще, дѣло значительно усложняется. Если заставить, напримѣръ, трехъ музыкантовъ въ одно и то же время записывать слышанную пѣсню, то въ интервалахъ—предполагая вѣрный и развитый слухъ въ каждомъ записывателѣ—на бумагѣ разницы между тремя не встрѣтится—но, по отношенію къ ритму, непремѣнно встрѣтится болѣе или менѣе важное различіе. Что одинъ представляетъ четвертями, другой—осьмушками; что одному слышится «за тактомъ» (Auftakt), другому представиться можетъ начальною долею синкопированнаго такта и т. д. Варіанты неисчислимы, такъ какъ и твердыхъ правилъ для всего этого не существуетъ. Въ отношеніи же русскихъ пѣсенъ, является та особенность, что ритмъ ихъ чрезвычайно свободенъ, капризенъ и весьма не похожъ на обыкновенные ритмы обще-европейской музыки. Тамъ преимущественно въ ходу: $^4/_4$, $^2/_4$, $^3/_4$, $^3/_8$, $^6/_8$—и тріолетные варіанты этихъ же ритмовъ ($^{12}/_4$ или $^{12}/_8$, $^9/_8$ и т. д.). Въ русской пѣснѣ преобладающіе ритмы: $^4/_4$ и $^2/_4$; $^3/_4$ или $^3/_8$ *только* въ медленныхъ, протяжныхъ пѣсняхъ, иногда въ плясовыхъ; ритмъ $^6/_8$ для русской пѣсни и въ медленномъ, и въ скоромъ движеніи совершенно *чужой*. Дѣлавъ по этой части много наблюденій, я не встрѣтилъ еще ни одного чисто русскаго напѣва, *народнаго*, въ $^6/_8$. Зато весьма нерѣдки ритмы въ $^5/_4$, въ $^7/_4$ — въ западно-европейской музыкѣ едва встрѣчаемые. Весьма понятно, что слухъ, пріученный къ обще-европейской музыкѣ, при записываніи русской пѣсни нотами, навяжетъ ей ритмъ для нея чужой и втиснетъ ее въ неловкія для нея, узкія рамки и тѣмъ исказитъ ея характеръ. Въ очень многихъ случаяхъ правильное дѣленіе *на такты* для русской пѣсни дѣло вовсе не подходящее. А для музыкальнаго мастероваго, воспитаннаго *по нѣмецки*, лишась форменной дисциплины строгаго *такта* — вся музыка больше не существуетъ. (Нѣмцы возвали даже въ педагогическое правило: «*der Takt ist die Seele* (!) *der Musik*», смѣшивая въ этомъ случаѣ слово «тактъ» съ понятіемъ «ритмъ», Rhythmus,—что вовсе не одно и то же).

Касательно записыванія народныхъ мелодій, мы имѣли теперь въ виду исключительно техническую сторону этого дѣла. Но есть еще и другая не менѣе важная: сторона *критическаго выбора*. Не всякая первопопавшаяся пѣсня можетъ быть *полезна* для толковаго собирателя. Каждый текстъ народной пѣсни видоизмѣняемый по мѣстности и по времени, поется на многіе, весьма непохожіе другъ на друга напѣвы. Каждый данный напѣвъ, въ свою очередь, подлежитъ въ устахъ народа болѣе или менѣе важнымъ видоизмѣненіямъ, *варіантамъ*. Истинный знатокъ пѣсенъ долженъ умѣть остановить свой выборъ на *лучшемъ техническомъ варіантѣ*, для занесенія такого варіанта въ издаваемый сборникъ. Но много-ли на Руси *такихъ* знатоковъ дѣла? Спеціалистамъ по *слову*, *тексту* пѣсенъ недостаетъ свѣдѣній *музыкальныхъ*, а

134*

собиратели - музыканты понятія не имѣютъ о критической сортировкѣ словъ, относятся къ тексту пѣсни безразлично и—запутываютъ дѣло.

Я сказалъ, что въ настоящей статьѣ принужденъ ограничиться одними *намеками*; иначе обстоятельное развитіе одного вопроса о критическомъ выборѣ варіантовъ текста и напѣва пѣсенъ вызвали бы цѣлую диссертацію—не безполезную, такъ какъ предметъ со стороны науки еще не затронутъ.

Обращаемся затѣмъ къ вопросу о *гармонизаціи* русскихъ народныхъ пѣсенъ.

Русская пѣсня, какъ сказано выше, музыкальный эмбріонъ, созданный прежде всего для единичнаго голоса или для хороваго пѣнія *въ унисонъ*. Такъ народъ и понимаетъ свою пѣсню (согласно съ древней Греціей и Востокомъ). Совмѣстная съ данною мелодіею *гармонія* есть дѣло выработки западно-европейской, роскошь музыкальная, нашему народу почти чужая Народъ въ своихъ импровизированныхъ *хорахъ*, поетъ не все время *въ унисонъ*, это правда, но «подголоски», «припѣвы» въ другихъ голосахъ, кромѣ главнаго, ведущаго мелодію, создаются только въ видѣ мелодической прикрасы, въ видѣ модификаціи варіанта, а никакъ не сплошь подъ *каждую ноту* даннаго напѣва. Тутъ, при глубокомъ вниканіи въ «суть» самого дѣла, окажутся своеобразные, мелодико-гармоническіе пріемы, чрезвычайно не похожіе на принципы обще-европейской гармонизаціи, установившейся *только* въ XVII вѣкѣ. Исходныхъ точекъ для обще-европейской гармонизаціи двѣ: 1) почти безритменный *хоралъ*, гдѣ *на каждую ноту* данной мелодіи приходится *аккордъ* другихъ голосовъ и 2) танцовальный напѣвъ (air de danse), гдѣ — для ритмическихъ потребностей — гармонія берется легче и свободнѣе, нѣсколько мелодическихъ нотъ скользятъ по одному аккорду нижнихъ голосовъ.

Ни тотъ, ни другой пріемъ почти не примѣнимъ къ русской пѣснѣ, которой равно чужды и хоралъ съ его стопудовыми нотами и западно-европейскіе танцы, съ ихъ порхающими ритмами.

Всякая на свѣтѣ гармонизація позднѣйшаго времени (т. е. начиная съ XVII вѣка) носитъ на себѣ отпечатокъ инструментальнаго вліянія, т.е. участія *органа* въ хоралѣ, и оттуда въ серьезной музыкѣ вообще, и участія смычковыхъ и духовыхъ инструментовъ, а затѣмъ гитары и фортепіано — во всѣхъ родахъ музыки, ведущихъ свое начало отъ плясовой мелодіи.

Но для нашей народной пѣсни органъ — дѣло рѣшительно неизвѣстное; а плясовыя наши мелодіи сопровождались *не тѣми* музыкальными орудіями, которыя въ употребленіи на западѣ Европы. Вездѣ—слѣдовательно—*несходство* съ обще - европейскою музыкой. Гитара и фортепіано для нашего простолюдина—орудія заморскія, а слѣдовательно и съ русскою пѣснею уживаются въ сущности плохо.

Теперь читателю понятны должны быть *абсурды*, проистекшіе изъ наивнаго желанія пріучить русскую пѣсню къ области обще-европейской музыки,— пріукрасить русскій народный напѣвъ *гармонизаціею* на обще-музыкальный

(т. е. итальяно-нѣмецкій) ладъ. Деревенская русская дѣвушка вмѣсто сарафана своего—въ коротенькой юпочкѣ и въ шляпкѣ «тирольки», русскій молодецъ—вмѣсто своей красной рубашки—во фракѣ нѣмецкаго покроя—вотъ картинки, подходящія къ тому безобразному, карикатурному впечатлѣнію, которое даетъ намъ русская пѣсня *гармонизованная* музыкальнымъ мастеровымъ.

Способъ такого рода насильственной «гармонизаціи» былъ очень простъ.

Опредѣливъ ладъ (Tonart) пѣсни (мы видѣли, что и тутъ возможны ошибки на каждомъ шагу), гармонизаторъ подчинялъ мелодіи непремѣнно подъ аккорды *тоники, доминанты, субдоминанты* — а ихъ русская пѣсня вовсе не требуетъ, иногда и знать не хочетъ, вращаясь преимущественно въ тѣхъ аккордахъ, которые по нѣмецкой системѣ принадлежатъ къ «второстепеннымъ» (Nebendreiklänge, напр. въ тонѣ C-dur—аккорды, d-moll, a-moll).

Если напѣвъ начинается съ интерваловъ одного изъ этихъ «Nebendreiklänge»—*всегда минорныхъ* среди мажорнаго лада—гармонизаторъ прямо пріурочивалъ всю мелодію къ минорному ладу (Moll-tonart) этого перваго въ пѣснѣ аккорда,—а если, шагомъ дальше, напѣвъ вращался въ интервалахъ мажорныхъ (т. е. въ *своемъ* естественномъ діатоническомъ ладѣ), это уже считалось *модуляціею* (!) и ученые гармонисты дѣлали глубокое замѣчаніе, что «русская пѣсня *любитъ модулировать* изъ минора въ мажоръ», тогда какъ русская пѣсня не только *не любитъ* модулировать, но *никакой* модуляціи не знаетъ, и по строгой діатоничности своей, *знать не можетъ.*

Естественно, что установивъ *минорный ладъ*, какъ главный для даннаго русскаго напѣва, гармонизаторъ въ свои аккорды поминутно вводилъ «*Subsenitonium modi*»—*Leitton, la note sensible* — т. е. напримѣръ въ ладъ a-moll (la mineur)—ноту gis (sol dièse) и т. д., т. е. вводилъ такія ноты, о которыхъ въ данномъ напѣвѣ и помину не было. Русская пѣсня этого интервала, какъ искусственнаго, *не знаетъ.*

Мало того, по рутиннымъ требованіямъ европейской *каденцы*, т. е. заключенія музыкальной фразы, гармонизаторъ *измѣнялъ* (!) нѣкоторыя нотки въ самомъ данномъ народномъ напѣвѣ, не понимая, что онъ этимъ повышеніемъ или пониженіемъ одного интервала на полтона—*искажалъ древній характеръ* русской пѣсни, сглаживалъ ея драгоцѣннѣйшую своеобразность.

Дѣло выходило похожимъ на то, что если-бы нѣмецкій сапожникъ, видя, что сдѣланные имъ сапоги вамъ тѣсны, потребовалъ, чтобы вы — для того, чтобъ сапогъ его работы пришелся въ пору, *подпилили пальцы* на своей ногѣ *).

Исторія *всѣхъ* сборниковъ русскихъ народныхъ пѣсенъ, съ конца прошлаго вѣка, вплоть до позднѣйшаго времени, представляетъ рядъ печальныхъ

*) Объ этомъ предметѣ и почти въ этихъ же самыхъ выраженіяхъ я говорилъ уже на *первыхъ своихъ* публичныхъ музыкальныхъ лекціяхъ, зимою 1858—1859 г. Говорилъ тогда *впервые* въ Россіи, имѣю значитъ нѣкоторое право утверждать, что разработка этого вопроса по новой дорогѣ указана мною.

заблужденій, и въ выборѣ пѣсенъ, и въ записываніи, и въ пріемахъ *гармонизаціи*. Только со сборника *г. Балакирева*, изданнаго въ 1866 г. начинается отчасти здравый, свѣтлый (хотя еще не критическій) взглядъ на дѣло. Теоретическій принципъ, уже разработанный другими, примѣненъ г. Балакиревымъ къ практикѣ и, до нѣкоторой степени, удачно. Мы увидимъ тотчасъ, что сборникъ г. Балакирева, какъ *сборникъ*, весьма не важенъ и переполненъ грубыми промахами всякаго рода,—но какъ первый шагъ на новомъ пути — это трудъ чрезвычайно замѣчательный.

Было сказано уже, что подробный разборъ всѣхъ сборниковъ русскихъ пѣсенъ нисколько не входитъ въ планъ и цѣль настоящей статьи. Но, согласно взглядамъ, установленнымъ выше, не мѣшаетъ бѣгло обозрѣть: что именно и въ какомъ родѣ сдѣлано у насъ на полѣ русской пѣсни.

Довольно пристально заниматься русскими пѣснями съ ихъ поэтической и музыкальной стороны въ образованномъ слоѣ русскаго общества, стали только въ царствованіе Императрицы Екатерины II. Къ этому же времени относятся и первыя попытки собраній или сборниковъ русскихъ пѣсенъ. Упомянемъ здѣсь прежде всего о книгѣ *Кирши Данилова*, къ которой были приложены и ноты для напѣва былинъ и сказокъ. Напечатана въ первый разъ въ 1802 г. Мелодіи записаны (подъ скрипку) вѣроятно въ концѣ XVII вѣка, Первый замѣчательный, съ музыкальной стороны, сборникъ составленъ чехомъ, жившимъ въ Петербургѣ, *Иваномъ Прачемъ* (2 тома, изданіе 1806 г.) Но это уже позднѣйшее: первое было до 1795 г., какъ свидѣтельствуетъ ссылка на книгу Прача, въ сочиненіи англичанина Gutzhrie: «*Dissertations sur les antiquités de la Russie*», 1795 г.).
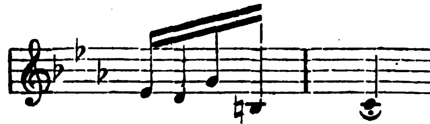
Многіе изъ записанныхъ Прачемъ напѣвовъ весьма интересны; нѣкоторые типичны. Къ сожалѣнію, нельзя дать этимъ мелодіямъ полной вѣры, такъ какъ по гармонизаціи пѣсенъ, разработанныхъ Прачемъ, видно, что онъ не былъ въ состояніи отрѣшиться хоть на сколько-нибудь отъ формъ итальяно-нѣмецкой музыки. Не богатая гарманизація его въ духѣ царившей въ то время моцартовой школы, больше пристрастія къ септаккорду въ его «обращеніяхъ» (*Umkehrungen*) и къ самымъ обыкновеннымъ каденцамъ заставляли Прача смотрѣть на русскія мелодіи сквозь *эту* призму,—отчего многія пѣсни вышли у него похожими на мотивы экосезовъ и матрадуръ, т. е. танцевъ ему современныхъ, что не помѣшало ему, однако, въ предисловіи упомянуть о древности русскихъ напѣвовъ и о разительномъ сходствѣ старыхъ русскихъ пѣсенъ съ музыкою древне-греческою и грегоріанскими напѣвами и латинской церкви (canto fermo). Текстъ пѣсенъ въ сборникѣ Прача критикѣ не подлежитъ; замѣчательнаго много.

И десятки лѣтъ спустя, послѣ Прача, взглядъ на типичность русской пѣсни между присяжными музыкантами мало перемѣнился.

Свидѣтельствуетъ объ этомъ сборникъ, *Данііла Кашина* (Русскія народ-
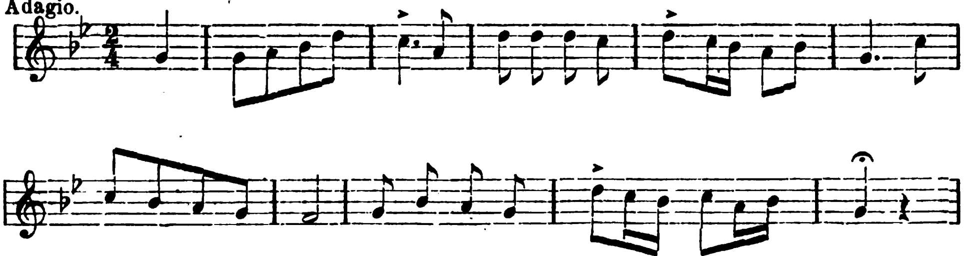
ныя пѣсни, собранныя и изданныя для пѣнія и фортепіано, 3 тома. Москва, 1833 г.).

Сравнительно съ Прачемъ, тутъ съ музыкальной стороны успѣха никакого еще не замѣтно. Кашинъ меньше музыкантъ, нежели Прачъ, и въ опредѣленіи тональности для данной пѣсни сбивается на каждомъ шагу (любопытный примѣръ такой сбивчивости—пѣсня № 10 въ I томѣ: «Ахъ ты, ноченька». Въ ключѣ одинъ діэзъ, въ мелодіи h,—но въ 4-мъ тактѣ уже—b, въ 6—мъ опять h, въ 12-мъ — es, въ 15 — f, а кончается пѣсня опредѣленнѣйшимъ g-moll; въ такомъ же безобразномъ видѣ Кашинъ положилъ эту пѣсню и на четырехголосный хоръ *партитурой* !). Вводный тонъ въ минорѣ—почти постоянно: любимая каденца въ минорѣ —



нарушающая діатоничность, а потому — сомнительная.

Количество пѣсенъ *чистыхъ*, т. е. не сбитыхъ въ тональности, не испорченныхъ искусственными интервалами, у Кашина составляетъ едва-ли *одну четверть* всей массы. Но въ числѣ этихъ неиспорченныхъ напѣвовъ есть замѣчательно-типическіе, прелестные въ своей простотѣ например (№ 18 въ I томѣ)



и многіе другіе.

Въ этомъ отношеніи, а также и въ отношеніи текста пѣсенъ — гораздо лучшаго, чѣмъ у Прача—сборникъ Кашина все-таки драгоцѣнность.

Много трудовъ потратилъ на свое «собраніе русскихъ народныхъ пѣсенъ» *Михаилъ Стаховичъ* (Москва, 1854), диллетантъ, имѣвшій нѣкоторое притязаніе подойти къ своему дѣлу и съ *научной* стороны. Къ сожалѣнію, для выбора и для записыванія, у него недоставало вкуса, а для ученой разработки вопроса и для гармонизаціи недоставало — свѣдѣній.

Разсуждая въ своемъ предисловіи очень много о мажорѣ, о минорѣ, о модуляціи, затрогивая даже «древнія отношенія тоновъ (?), каковы Іониче-

скій, Дорическій и т. д.», Стаховичъ обнаруживаетъ между тѣмъ, что о самомъ существенномъ принципѣ, *о діатоническомъ складѣ* русской пѣсни и понятія не имѣетъ. Разбирая, напримѣръ, превосходную пѣсню, приведенную въ моей предъидущей статьѣ



Стаховичъ находитъ, что эта пѣсня въ своемъ 4-мъ тактѣ *модулируетъ* въ а (la min.)!! Тогда почему же не сказать, что она во 2-мъ и въ 3-мъ тактахъ модулируетъ въ ré min.? Но *изъ* какого тона модулируетъ? Нота sol (g), какъ и всѣ прочія ноты примѣра, можетъ принадлежать и тональности С и тональности F—? Откуда понятіе и слово «модуляція» въ такомъ случаѣ, гдѣ *никакой* перемѣны лада не существуетъ?
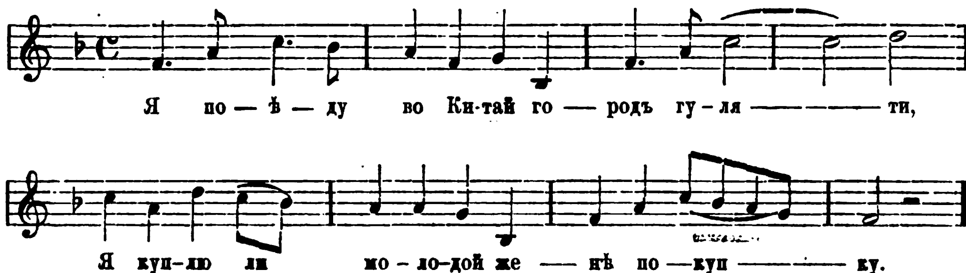
И къ *нотѣ* и въ *слову* пѣсни русской, Стаховичъ *хотѣлъ* отнестись критически, сознательно. Къ сожалѣнію — по причинамъ вышесказаннымъ — остался при своемъ добромъ намѣреніи.

Нѣкоторыя изъ собранныхъ имъ пѣсенъ весьма замѣчательны, но вошли, въ нѣсколько лучшей обработкѣ, въ позднѣйшій сборникъ, изданный Ѳ. Стелловскимъ.

Этотъ сборникъ (100 русскихъ народныхъ пѣсенъ, записанныхъ съ народнаго напѣва и арранжированныхъ для одного голоса, съ аккомпаниментомъ фортепіано, К. Вильбоа) сдѣланъ во многихъ отношеніяхъ тщательнѣе и удачнѣе, нежели сборники Прача и Кашина. Замѣтенъ положительный прогрессъ. Выборомъ пѣсенъ и редакціею ихъ текста (отчасти и музыки) занимался цѣлый кружокъ спеціалистовъ по русской пѣснѣ, куда принадлежали: извѣстный народный нашъ драматургъ *А. Н. Островскій*, чрезвычайный любитель и знатокъ русскаго «почвеннаго» творчества, критикъ *Апполонъ Григорьевъ*, и замѣчательный практическій знатокъ русской пѣсни — *Т. Филиповъ*. К. П. Вильбоа, какъ практикъ по части записыванья и гармонизаціи (!) былъ только, такъ сказать, секретаремъ, письмоводителемъ коллективныхъ редакторскихъ работъ этого кружка. Сказать правду, отъ такого рода работы слѣдовало-бы ожидать результатовъ болѣе блистательныхъ, чѣмъ изданный Ѳ. Стелловскимъ сборникъ, въ сущности только посредственный. Но хорошо, что и то сдѣлано. Редакція текста многихъ пѣсенъ, чрезъ критическое сравненіе разныхъ варіантовъ, значительно лучше въ этомъ сборникѣ, чѣмъ *во всѣхъ* предъидущихъ и послѣдующихъ. Варіанты напѣвовъ выбраны также съ достаточнымъ толкомъ, хотя и замѣтно, что въ кружкѣ не доставало музыкальной силы для того, чтобъ руководить работою какъ слѣдуетъ. Нѣкоторыя пѣсни чрезвычайно типичны (въ томъ числѣ и лучшія изъ сборника Стахо-
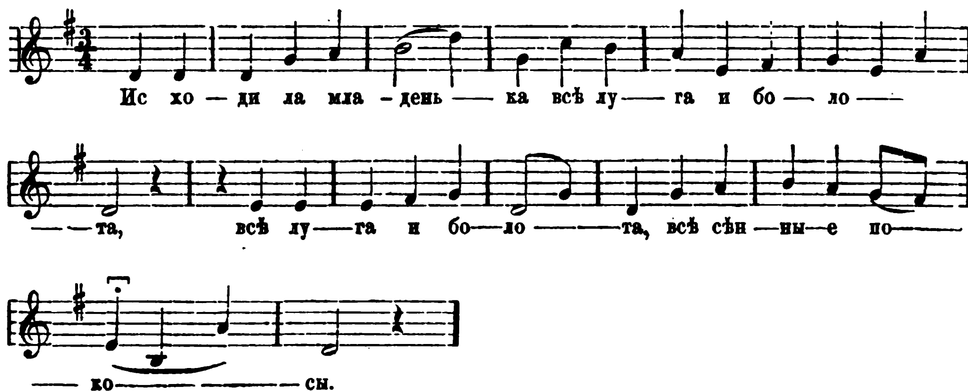
вича). Что можетъ быть естественнѣе, непринужденнѣе такого, напримѣръ, напѣва (*№ 36*):

Allegro.



А такихъ въ этомъ сборникѣ не мало. Характерна и превосходна мелодія (№ 7):

Moderato



Что касается гармонизаціи, то она—не смотря на то, что для г. Вильбоа идеаломъ служилъ Глинка въ «Жизни за Царя»—весьма слаба вообще, а мѣстами совсѣмъ неправильна. Попадаются, случайно, и хорошіе пріемы гармоническіе, но—рѣдко. Строжайшій *діатонизмъ* русской пѣсни еще не созданъ и тональность зачастую сбита, что иногда заразило и самые напѣвы. Въ текстѣ подъ музыкой—не смотря на участіе литераторовъ попадаются крупныя грамматическія ошибки.

Послѣ этого сборника, изданнаго въ началѣ 60-хъ годовъ, поступилъ въ разработкѣ русскихъ пѣсенъ не прогрессъ, а регрессъ.

О сборникѣ, изданномъ *г. Бернардомъ* и о *64* русскихъ пѣсняхъ, составленныхъ (?) на 4, на 3 или на 6 *голосовъ Н. Аѳонасьевымъ*, слѣдуетъ сказать только одно, что эти сборники во всѣхъ отношеніяхъ изъ рукъ вонъ

плохи. Ни толковаго выбора, ни сколько нибудь порядочной гармонизаціи. Пошлость возведена въ перлъ созданія.
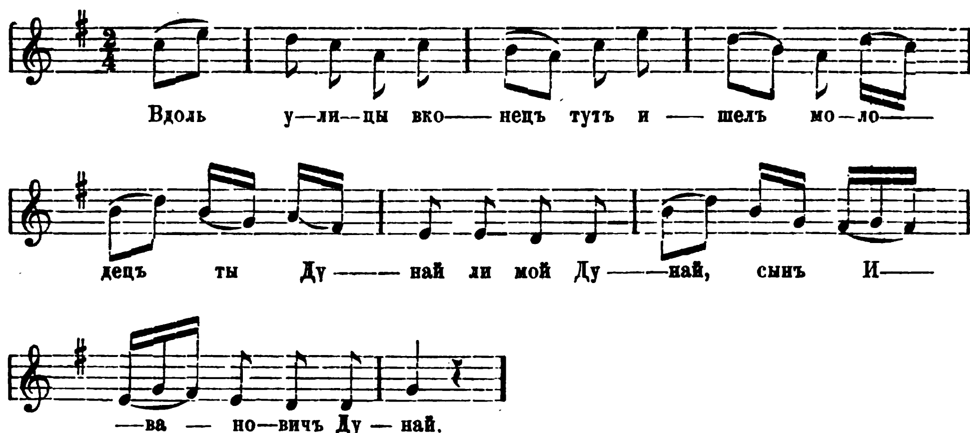
Въ 1866 г. (въ одинъ годъ съ трудомъ Аѳонасьева) появился сборникъ *40* русскихъ пѣсенъ, составленный *М. Балакиревымъ*. Тутъ, въ первый разъ, при записываніи русскихъ народныхъ напѣвовъ, созданъ и осуществленъ принципъ строжайшаго *діатонизма*. Изъ *40* русскихъ пѣсенъ сборника только въ двухъ (*№ 14 и № 34*) встрѣчаются отступленія отъ даннаго лада, и то самыя незначительныя, можетъ быть, еще *сомнительныя* (въ обоихъ случаяхъ только въ послѣднемъ тактѣ напѣва, нота d съ отказомъ, тогда тонъ въ ключѣ—des). Принципъ неизмѣняемости лада (въ напѣвѣ) и принципъ частаго употребленія въ гармоніи, такъ называемыхъ второстепенныхъ трезвучій (Neben-drei-klänge), придалъ и записыванью пѣсенъ, и разработкѣ ихъ, своеобразный, нѣсколько суровый оттѣнокъ, требуемый самимъ дѣломъ. Отсюда начинается совсѣмъ новая струя для работъ надъ русскими пѣснями, и въ этомъ отношеніи заслуга г. Балакирева весьма понятна. Но именно потому, что онъ гораздо «музыкальнѣе» всѣхъ своихъ предшественниковъ на этомъ полѣ, слѣдуетъ отнестись къ его труду съ особенною строгостью, и тогда увидимъ, что этотъ трудъ, съ весьма многихъ сторонъ, критики не выдерживаетъ.

Отдѣлимъ, прежде всего, дѣло *записыванія* или *редакціи* напѣва съ его текстомъ отъ дѣла *гармонизаціи*. Въ сборникѣ *народныхъ* пѣсенъ требуется *вѣрность* и *простота* (что не просто, то не народно). Отличный слухъ г. Балакирева и схваченный имъ принципъ діатонизма ручается намъ, что онъ записалъ *вѣрно* то, что *слышалъ* въ устахъ простолюдья. Но если ему привелось слышать пѣсню въ Des или въ H, то слѣдовало-ли *такъ* и занести ее въ сборникъ (съ 5 бемолями и 5 діэзами)? *Не проще-ли* (т. е. значительно лучше) было бы записать ее полтона ниже или полтона выше въ тонѣ C (безъ знаковъ въ ключѣ)? Случайный фактъ пѣнія даннымъ голосомъ въ Des или въ H ровно ничего не говоритъ *противъ* существованія типическаго напѣва въ типическомъ (самомъ простомъ) тонѣ, а группы діэзовъ и бемолей служатъ только *помѣхой* для популяроости. Между тѣмъ разверните сборникъ г. Балакирева и на любой изъ двухъ страницъ встрѣтите цѣлый лѣсъ бемолей и діэзовъ. (№№ 3, 5, 10, 12, 13, 14, 16, 20, 27, 30, 32, 33, 34, 35, 38, 40). Къ чему они здѣсь?
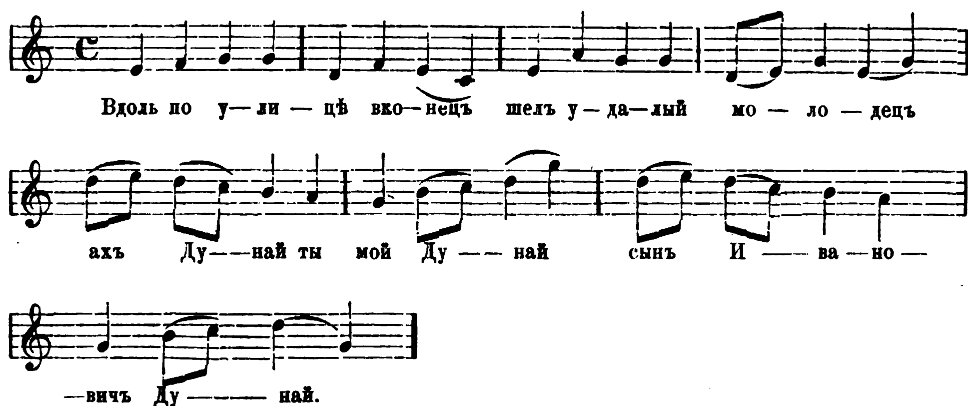
Съ дѣломъ вѣрнаго записыванья совпадаютъ, какъ было сказано, дѣло выбора лучшихъ варіантовъ напѣва и текста. Подробная сравнительная провѣрка сборниковъ, въ этомъ отношеніи, требуетъ обширнаго спеціальнаго труда, которому здѣсь не мѣсто, но нельзя не замѣтить, что въ работѣ г. Балакирева обличается вкусъ весьма сомнительный по отношенію къ выбору варіантовъ, даже музыкальныхъ, а по отношенію *къ тексту* пѣсенъ, сборникъ Балакирева — образецъ грубаго безвкусія, непониманіе своей задачи и ни въ какое сравненіе идти не можетъ, не только съ сборникомъ изданія г. Стелловскаго, но и со сборниками Кашина и Прача. Г. Балакиревъ и не догадывался от-

нестись къ тексту со сколько нибудь критическимъ выборомъ, а съ ребяческою (непозволительною въ сборникахъ) наивностью, записывалъ и напѣвъ, и слова сплошь, какъ ему случилось ихъ услышать, хотя бы въ до-нельзя искаженномъ видѣ. Результатъ вышелъ безобразный до крайности.

Вотъ, напримѣръ, № 11 (пѣсня хороводная) съ совершенно неправильнымъ текстомъ:



А вотъ эта же самая пѣсня въ *правильномъ* ея варіантѣ, сообщенномъ мнѣ *П. А. Безсоновымъ*:



Перемѣна, какъ будто въ мелочахъ, но разница—колоссальная! Противъ вѣрной, *истинной* редакціи музыки и словъ, Балакиревская редакція—карикатура. (Въ сборникѣ Вильбоа, эта самая пѣсня подъ № 18 записана иначе, нежели у П. А. Безсонова, и тоже гораздо лучше, нежели у г. Балакирева).

Одна изъ прелестныхъ, типическихъ пѣсенъ и по музыкѣ, и по словамъ (№ 20 въ сборникѣ Вильбоа)—«Ночь-ли ноченька, ночка темная», вышла у

г. Балакирева неузнаваемою, подъ № 14, «Молодка, молодка, молоденькая» — характерное *начало* пѣсни въ словахъ искажено (!?) — а послѣ словъ: «Жердочка тонка, рѣчка глубока», слѣдуетъ текстъ о «Купавшемся бобрѣ», совсѣмъ изъ *другой* пѣсни (!). Г. собиратель оправдывается тѣмъ, что онъ *такъ* слышалъ пѣсню изъ «устъ народа». Но это не оправданіе. Мало-ли *что* и *какъ* поетъ народъ въ *наше* время. Можно и оперныя аріи и салонные романсы услышать у мужиковъ, въ видѣ «поправленномъ», «аранжированномъ» писарями, фабричными, солдатами и лакеями.

Подъ прелестнѣйшій напѣвъ № 22, «Катенька веселая» (о типичности этой мелодіи было говорено въ предыдущей статьѣ), г. Балакиревъ не посовѣстился помѣстить текстъ, гдѣ встрѣчаются такіе народные стишки: «Милъ нарядимся,—милъ *напудримся*,—набѣлимся, нарумянимся—ко мнѣ *пудра* не пристанетъ, любить Катенька не станетъ» (!!).

Курьезнѣйшій примѣръ безцеремонности выбора, представляетъ № 10 (Adagio, — гдѣ одинъ панегеристъ г. Балакирева увидѣлъ что-то наровнѣ съ Бетховенскимъ вдохновеніемъ). Мелодія этой soi-disant народной пѣсни—отголосокъ какого-то искаженнаго россійскаго «романса», и слова...

Солнце закатилось за темные лѣса
Тутъ возныла туча темная, покрыла небеса.
Пріуныло пташки пѣніе —
Не слышно голосà (?)...

Что за диво! Ни размѣра, ни смысла! Да это и вовсе не складъ народной пѣсенной поэзіи. Это какіе-то галантерейные, высокопарные обороты «сомнительно литературнаго» происхожденія. На повѣрку оказалось, что это—искаженные недоучившимися семинаристами и лакеями *стихи Ломоносова*. «Ночною темнотою покрылись небеса».—Вотъ вамъ и образчикъ *народнаго*, *почвеннаго* творчества. Въ выборѣ самыхъ напѣвовъ и ихъ варіантовъ, толку въ этомъ сборникѣ — мало. Хорошихъ пѣсенъ несравненно меньше, чѣмъ въ сборникѣ Вильбоа.

О *гармонизаціи* русскихъ пѣсенъ г. Балакиревымъ, пришлось бы говорить много, если вдаваться въ подробности. Замѣтивъ вкратцѣ, что онъ только въ двухъ пѣсняхъ, изъ 40, попалъ въ истинную жилку народной музыки, въ №№ 8 и 29, т. е. въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ въ аккомпаниментѣ ограничился одною ноткою или много двумя (квинтой *en pédale*). Во всѣхъ прочихъ онъ—*щеголяетъ* гармоническими пріемами — и портитъ дѣло. Выказать свои свѣдѣнія, свою виртуозную ловкость въ гармонической разработкѣ данной мелодіи есть много удобныхъ случаевъ. Въ сборникѣ *народныхъ пѣсенъ*, такое кувырканье жестко не у мѣста и показываетъ только *безвкусіе* г. собирателя въ основномъ принципѣ, хотя бы въ подробностяхъ онъ выказалъ еще больше вкуса и талантливости, чѣмъ въ настоящемъ трудѣ. Гармонизаціи г. Балакирева почти

всѣ замѣчательно красивы, за исключеніемъ черезъ-чуръ тяжеловѣсныхъ (№ 3, № 20, № 36), но къ дѣлу идутъ, какъ сѣдло (хотя бы брильянтами украшенное) къ *коровѣ*. Фортепіанный аккомпаниментъ большею частію тщательно разработанъ, но своею виртуозностью, этюдностью, затѣйливостью, отвлекаетъ вниманіе отъ напѣва, а вѣдь въ «Сборникѣ» главное—народный напѣвъ, а не фортепіанные выкрутасы г. собирателя.

Идеаломъ для г. Балакирева служила, конечно, музыка Шумановская, съ ея вычурною гармоніей и вѣчно синкопированною ритмаціею. Но какое же отношеніе имѣетъ *Herr Schuman*, лейпцигскій учено - туманный композиторъ, къ почвеннымъ созданіямъ русскаго безграмотнаго простонародья? Написать *«40 Cabinetstücke für Clavier mit Begleitung einer Singstimme»* дѣло очень милое,—еще похвальнѣе, когда въ такомъ дѣлѣ за основу работы взяты русско-народныя мелодіи.

Результатъ съ музыкальной стороны долженъ выйти болѣе или менѣе интересный, но отъ идеала «Сборника русскихъ пѣсенъ» — это еще дальше, нежели трудъ Прача, который за образецъ себѣ бралъ гармонизацію à la Mozart, но по крайней мѣрѣ не вздумалъ угощать публику при этомъ случаѣ фортепіанными варіаціями и пассажами. Безмѣрныя похвалы сборнику г. Балакирева раздались только изъ лагеря его пріятелей, но, быть можетъ, именно благодаря этимъ похваламъ, сборникъ такъ мало разошелся въ публикѣ.

Будущіе сборники русскихъ пѣсенъ, удержавъ принципъ *діатонизма* и въ *аккомпаниментѣ* (если таковой понадобится) и въ *многоголосной* обработкѣ (если въ ней встрѣтится потребность), оставятъ въ сторонѣ всѣ «ухищренія музыкальной злобы», которыми г. Балакиревъ испестрилъ свой сборникъ такъ щедро и такъ не кстати. Не встрѣтится въ нихъ больше ни *синкопическихъ* фигуръ, ни *хроматически-альтерированныхъ* интерваловъ и никакихъ ни малѣйшихъ «вкусныхъ пикантностей». Напѣвъ будетъ записанъ просто, въ *простыхъ* ладахъ (много, что два или три бемоля въ ключѣ, — больше не понадобится да и то будутъ рѣдкія случаи—всего чаще: C, G, F, B). Выборъ тональности будетъ обусловленъ *только* естественными предѣлами *голоса*, такъ какъ въ пѣснѣ на первомъ планѣ—*вокальность*.

Гармонизація—ad libitum—будетъ указана, но не болѣе какъ въ видѣ легкаго *намека*, въ видѣ *эскиза*, который можно будетъ, въ каждомъ случаѣ практическаго аккомпанимента, чрезвычайно разнообразить, не отступая отъ указанной составителемъ сборника основы. Въ случаѣ удобнаго расположенія пѣсни *на хоръ*, указано будетъ расположеніе голоса, — (мужскіе или женскіе, или и тѣ и другіе вмѣстѣ). Но очень много представится случаевъ, гдѣ пѣсня будетъ положительно *испорчена*, если къ ея *единичной унисонной* мелодіи будетъ прибавлена хоть одна нотка. Угадать эти оттѣнки, эти внутреннія потребности каждой пѣсни, *вѣрно схваченной* изъ народа, дѣло музыкантовъ глубокихъ и не иначе, какъ коренныхъ *русскихъ*.

Все что здѣсь сказано относится пока только до *великорусскихъ* народ-

ныхъ пѣсенъ, пѣсни малороссійскія, украинскія, представляютъ, вѣроятно, столько же богатую сокровищницу,—но въ развитіи своемъ, въ судьбѣ своей, а слѣдовательно и въ складѣ, во многомъ отклоняются отъ типа великорусской пѣсни. Быть можетъ, что даже *законъ діатонизма* въ украинской пѣснѣ находитъ не столь строгое примѣненіе, какъ въ пѣснѣ великорусской. Точно такъ и въ ритмѣ и во всемъ складѣ малороссійскихъ пѣсенъ нельзя не видѣть сильнаго вліянія музыки польской и германо-славянской, сложившейся подъ условіями, для великорусской пѣсни чуждыми.

Желающимъ ознакомиться съ характеромъ украинскихъ народныхъ мелодій, можно рекомендовать три сборника, вышедшіе за послѣднее время.

1) Сборникъ *О. Балиной* (Спб. у Стелловскаго, 1863). 63 пѣсни со словами, но безъ всякаго аккомпанимента (что и очень хорошо). Напѣвы записаны сомнительно.

2) Сборникъ *М. Лисенко*. (1868. Изданъ въ Лейпцигѣ и въ Петербургѣ). 10 пѣсенъ съ фортепіаннымъ аккомпаниментомъ, разработаннымъ затѣйливо, нѣсколько вычурно, иногда въ родѣ цѣлыхъ піэсокъ, по *случаю* даннаго напѣва. Музыкальность г. собирателя на общій ладъ и нѣкоторая «витіеватость» его пріемовъ, не даетъ большаго ручательства въ *вѣрности* записанныхъ имъ напѣвовъ. Нѣкоторыя изъ нихъ, впрочемъ очень характерны и колоритны.

3) Сборникъ, составленный *А. Рубцомъ*. (Въ Петербургѣ у Черкесова, 1870). Выпускъ 1, заключаетъ въ себѣ 20 пѣсенъ съ простымъ, но тяжеловатымъ,—зато строго-діатоническимъ аккомпаниментомъ. Со стороны діатонизма и напѣвы тутъ собранные весьма интересны. Нѣкоторые изъ нихъ весьма красивы *).

Народная пѣсня, какъ велико-русская, такъ и южно-русская, для музыкальной обработки представляетъ обильное, еще не вспаханное поле. Мыслящій музыкантъ найдетъ тутъ неисчерпаемый кладъ для своего труда и вдохновенія.

---

*) Сборникъ этотъ подробнѣе разобранъ въ № 19 «Музыкальный Сезонъ», 1869—1870 г.

А. Н. Сѣровъ.

Подлинная автобіографическая записка *).



лександръ Николаевичъ Сѣровъ родился 11 января 1820 года въ Петербургѣ. Отецъ его, происходя изъ купеческаго званія, еще въ самые молодые годы поступилъ въ гражданскую службу и, вслѣдствіе отличныхъ способностей и хорошаго самообразованія, съ большимъ успѣхомъ занималъ разныя должности, преимущественно по Министерству Финансовъ. Универсальность умственнаго развитія въ отцѣ благодѣтельно дѣйствовала на Александра Сѣрова съ самаго нѣжнаго возраста. Онъ былъ—буквально съ колыбели—окруженъ книгами и гравюрами. Трехъ лѣтъ уже читалъ. Ранѣе своихъ десяти лѣтъ правильно писалъ по русски, по французски и по нѣмецки. По французски, при пособіи отца, выучился весьма быстро, особенно стараясь читать натуральную исторію Бюффона, такъ какъ съ самаго дѣтскаго возраста необыкновенно полюбилъ картинки и описанія животныхъ. Впослѣдствіи зоологическія знанія его сдѣлались даже значительны; одно время, среди юношескаго развитія, онъ думалъ себя серьезно посвятить естественнымъ наукамъ. Нѣсколько позже, безъ учителей, выучился по англійски и по италіански. По латинскому языку долженъ былъ приготовиться дома довольно серьезно, чтобы поступить въ первую С.-Петербургскую гимназію, и выдержалъ экзаменъ такъ блистательно, что поступилъ прямо въ четвертый классъ, и вскорѣ былъ назначенъ за отличіе къ переводу въ Царскосельскій Лицей. Но въ это же время (1835 г.) открылось Императорское училище Правовѣдѣнія, куда Сѣровъ поступилъ прямо въ высшій изъ тогда сформированныхъ классовъ, то есть опять въ четвертый. На ряду съ занятіями научными и литературными (чтеніе было его страстію), Александръ Сѣровъ съ

*) Муз. журн. «Баянъ» 1889 г. и отдѣльная брошюра.

дѣтскихъ лѣтъ учился рисованію, къ которому имѣлъ чрезвычайную охоту,— и музыкѣ, къ которой, напротивъ, въ дѣтскіе годы влеченія *не имѣлъ* почти никакого. Рисованію въ дѣтствѣ и въ юности Сѣровъ посвящалъ времени весьма много, имѣя замѣчательную способность къ схватыванію сходства въ портретахъ и къ схватыванію живописныхъ пунктовъ зрѣнія и вѣрнѣйшей перспективы въ сниманіи съ натуры пейзажей (впрочемъ, всегда только карандашемъ или перомъ,—*краски* ему неудавались). Онъ зналъ ноты съ семилѣтняго возраста и вскорѣ сталъ весьма порядочно разбирать на фортепіано всякаго рода музыку, но прелесть музыки открылась ему только съ 14-ти лѣтняго возраста, и тогда онъ сталъ вникать въ поэзію, въ душу музыкальныхъ сочетаній. Дома ему случалось слышать много *квартетной* музыки. (Отецъ, не имѣя особаго вкуса къ музыкѣ вообще, почему-то любилъ слушать квартеты и для этой цѣли часто приглашалъ къ себѣ знакомыхъ музыкантовъ изъ театральныхъ оркестровъ). Но этого рода музыка, которую Сѣровъ слыхалъ болѣе въ дѣтствѣ и въ первой юности, не произвела на него впечатлѣнія.

Музыкальное пониманіе и *вкусъ* къ музыкѣ проснулись въ немъ при слушаніи и чтеніи за фортепіано *оперъ*, особенно «Фрейшютца» и «Роберта»— также Моцартовыхъ оперъ: «Фигаро», «Донъ-Жуана» и «Волшебной Флейты». Стремленіе самому сочинять стало проявляться въ немъ весьма несмѣло, понемногу, еще нѣсколькими годами позже. Этотъ постепенный поворотъ способностей и влеченій юноши Сѣрова къ музыкѣ совершился во время учебныхъ годовъ его въ Училищѣ Правовѣдѣнія, гдѣ было на музыку обращаемо особенное вниманіе, и Сѣровъ, кромѣ фортепіано, по желанію основателя и Попечителя Училища, Принца Петра Георгіевича Ольденбургскаго, выучился играть на віолончели, такъ что съ успѣхомъ исполнялъ маленькія соло въ концертахъ училища передъ избранною публикою.

Учителями его игры на віолончели были сперва Кнехтъ, а потомъ Карлъ Шубертъ, впослѣдствіи очень извѣстный какъ дирижеръ университетскихъ концертовъ. Сѣровъ съ другимъ ученикомъ Шуберта—В. Кологривовымъ участвовалъ въ *оркестрѣ* этихъ концертовъ, при ихъ началѣ.

Блестящее прохожденіе класснаго поприща и постоянное обогащеніе себя разносторонними, преимущественно литературными свѣдѣніями, нисколько не помѣшали Сѣрову со всей юношеской пылкостью предаваться изученію музыкальныхъ образцовыхъ произведеній и вникать болѣе и болѣе въ тайны музыкальной науки,—безъ всякаго руководителя на этомъ трудномъ пути. Товарищемъ-поощрителемъ Сѣрова въ музыкальныхъ занятіяхъ былъ тогда Владиміръ Стасовъ (тотъ самый, который теперь *печатно* ополчается противъ каждаго шага и каждаго слога автора «Юдиѳи» и «Рогнѣды»).

Выпущенный изъ училища Правовѣдѣнія въ 1840 году—девятымъ классомъ и съ медалью,—Сѣровъ поступилъ на службу по Министерству Юстиціи, къ чему обязывало его воспитаніе на казенный счетъ. Но именно съ этихъ

поръ перевѣсъ всего внутренняго существа его къ музыкѣ былъ уже такъ рѣшителенъ, что онъ не могъ заниматься служебными юридическими дѣлами иначе, какъ небрежно. Годы 1842—1844 были замѣчательны для Сѣрова личнымъ, пріятельскимъ знакомствомъ съ *М. И. Глинкою*, который тогда только что поставилъ на сцену своего «Руслапа». Личное знакомство Сѣрова съ Глинкой возобновилось гораздо тѣснѣе въ началѣ 60-хъ годовъ. Первое знакомство Сѣрова съ Даргомыжскимъ относится также къ 1843 году.

Въ 1845 году Сѣровъ былъ назначенъ въ Крымъ Товарищемъ Предсѣдателя Таврической Уголовной Палаты, но и тамъ продолжалъ только *числиться* въ своей должности, отдавшись уже совершенно изученію предмета, къ которому—по внутреннему болѣе и болѣе сильному влеченію—направилъ всѣ свои способности. Къ музыкальнымъ занятіямъ Сѣрова въ Крыму относятся *первыя* его попытки по инструментовкѣ, а именно: оркестрованы имъ нѣкоторыя части изъ Бетховенскихъ фортепіанныхъ сонатъ (напр., «Адажіо» изъ патетической сонаты, ор. 13,—присланное капельмейстеру Александринскаго театра Кажинскому въ 1846 г. и *до сихъ поръ* часто исполняемое въ антрактахъ драматическихъ спектаклей), тогда какъ до этихъ попытокъ Сѣровъ занимался только перекладываньемъ большихъ оркестровыхъ партитуръ Гайдна, Моцарта и Бетховена для фортепіано въ 4 руки (цѣль этихъ работъ была чисто-домашняя; исполненіе ихъ съ Владиміромъ Стасовымъ); но переложенія эти заставляли Сѣрова наглядно и пристально знакомиться съ техникою оркестровыхъ произведеній: это послужило грунтомъ для его собственной оркестровки; во всѣхъ техническихъ пріемахъ композиторскаго дѣла Сѣровъ не имѣлъ руководителемъ—повторяемъ—*никого*, кромѣ классическихъ партитуръ и собственнаго соображенія.

Хотя со многихъ сторонъ молодой музыкантъ былъ уже готовъ къ поприщу опернаго композитора, къ которому тяготѣлъ всѣмъ существомъ своимъ, но переходъ отъ занятій чисто дилетантскихъ до полнаго овладѣнія мастерствомъ не могъ совершится иначе, какъ медленно, и Сѣровъ, постоянно недовѣряя своимъ силамъ, никакъ ни рѣшался выступить композиторомъ въ публику, не подготовивъ себя столько, какъ, по его мнѣнію, слѣдовало. Этимъ недовѣріемъ къ себѣ онъ развилъ въ себѣ критика и сберегъ свои силы, не растрачивая ихъ, по примѣру многихъ другихъ, на пустячки.

Еще въ 1850 году, во время пребыванія на южномъ берегу Крыма, въ одномъ знакомомъ семействѣ *), Сѣровъ замыслилъ писать оперу на сюжетъ изъ повѣсти Гоголя «Майская ночь» или «Утопленница» и въ эскизахъ написалъ тогда же почти всѣ три акта, но былъ недоволенъ своимъ трудомъ со стороны его *стиля*, въ которомъ было слишкомъ замѣтно вліяніе то Глинки, то нѣмецкихъ классическихъ образцовъ (Вагнеръ тогда былъ еще вовсе неизвѣстенъ въ Россіи и Сѣровъ объ немъ понятія не имѣлъ). Сюжетъ требо-

*) М. П. Анастасьевой.

валъ музыки *«украинской»*, формъ, слѣдовательно, самостоятельныхъ. Для композитора начинающаго это былъ шагъ невозможный и предпріятіе осталось всторонѣ. Къ этому внутреннему разладу съ композиторствомъ въ Сѣровѣ присоединились тогда и внѣшнія обстоятельства, помѣшавшія ему отдаваться вполнѣ оперному дѣлу.

Постоянныя занятія музыкою и небрежность къ службѣ заставили Сѣрова еще въ 1859 году выйти въ отставку и окончательно перестать числиться *«чиновникомъ»*. Это сильно раздражило его отца, который, по возвращеніи Сѣрова на жительство въ Петербургъ, отказалъ ему въ уголкѣ собственнаго дома и заставилъ «жить работою», съ цѣлью убѣдить сумасброда бросить свои артистическія мечты и обратиться снова на путь истинный, то есть къ чиновничьей карьерѣ, такъ успѣшно проходимой товарищами Сѣрова по воспитанію.

Родительскій гнѣвъ и средство привести сына «въ разумъ» оказались недѣйствительными. Повинуясь своему внутреннему голосу, Сѣровъ продолжалъ развивать въ себѣ артиста—слушаніемъ музыки и постоянными кабинетными трудами по своему предмету. Вопросъ о добываніи насущнаго хлѣба, *безъ службы*, естественно навелъ Сѣрова на мысль писать музыкальныя статьи гдѣ случиться, и тѣмъ зарабатывать себѣ хоть немножко. Такъ началось музыкально-критическое поприще Сѣрова, на которомъ онъ вскорѣ пріобрѣлъ значительную извѣстность въ Петербургѣ, въ Москвѣ и даже въ провинціяхъ русскихъ, не смотря на то, что *не имѣлъ* постоянной ареною ни одного крупнаго періодическаго изданія. (Отдѣльныя статейки и большіе критическіе этюды о Спонтини, о Моцартѣ и Бетховенѣ и т. д., онъ помѣщалъ въ «Библіотекѣ для чтенія» за 1851 г.,—въ «Современникѣ» за тотъ же годъ,—въ «Пантеонѣ» за 1852 и 1853 гг.,—въ «Москвитянинѣ» за 1854 г.). Въ 1856 году, г. Раппопортъ основалъ газету еженедѣльную, спеціальную по музыкѣ и театру, подъ заглавіемъ «Музыкальный и Театральный Вѣстникъ» Сѣровъ, поступилъ въ сотрудники этого журнала, въ продолженіи всего времени его существованія (до 1860 г.) помѣстилъ множество статей и чисто критическаго свойства и полемическаго. (Полемика его съ Ростиславомъ началась еще въ 1854 г., по случаю подробнаго разбора Ростиславомъ оперы «Жизнь за Царя»; полемику же съ извѣстнымъ въ Европѣ біографомъ Моцарта, Александромъ Улыбышевымъ, Сѣровъ началъ еще въ 1852 г., письмами о Моцартѣ и Бетховенѣ и статьями: «Моцартовъ Донъ Жуанъ и его панегиристы» въ журналѣ «Пантеонъ»).

Кромѣ разборовъ музыки знаменитыхъ западно-европейскихъ композиторовъ, Сѣровъ помѣщалъ въ «Музыкальномъ и Театральномъ Вѣстникѣ» длинные ряды подробныхъ статей о произведеніяхъ Глинки («Русланъ»—«Князь Холмскій») и о «Русалкѣ» Даргомыжскаго, тогда (1856 г.) только что поставленной на сцену.

Извѣстность Сѣрова, какъ музыкальнаго критика проникла и за границу,

вслѣдствіе полемики съ очень почитаемымъ въ Германіи Улыбышевымъ, а именно: этотъ остроумный, но не глубокій и дилетантскій писатель о музыкѣ, не ограничившись своимъ трехтомнымъ панегирикомъ Моцарту (книга эта издана въ 1843 г.) вздумалъ по *нелюбви* своей къ Бетховену посвятить ему отдѣльное сочиненіе, которое и вышло въ 1857 г. подъ заглавіемъ «*Beethoven ses critiques et ses glossateurs*». Кромѣ нѣсколькихъ теплыхъ страничекъ, это былъ въ сущности нелѣпый *пасквиль* на Бетховена, возмутительный для каждаго разумнаго, свѣдущаго и честнаго музыканта. Сѣровъ выразилъ свое негодованіе противъ этой постыдной для своего времени книги въ «Московскихъ Вѣдомостяхъ» 1857 г., тотчасъ же вслѣдъ за появленіемъ книги въ свѣтъ. Но для русской публики не могла быть нисколько ни важна, ни занимательна именно та часть полемики, гдѣ заключалась самая «*суть*» дѣла, то есть обличеніе Улыбышева въ незнаніи гармоніи или попросту музыкальной грамматики въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ онъ желалъ доказывать сумасбродство Бетховена. Зная это, Сѣровъ этюдъ свой о книги Улыбышева, развитый обстоятельно съ *музыкально-технической* стороны, съ *нотными* доказательствами напечаталъ въ двухъ спеціальныхъ *нѣмецкихъ* газетахъ (въ Берлинѣ и Лейпцигѣ) въ концѣ того же 1857 года, и дождался самаго лестнаго отзыва о своемъ критическомъ трудѣ со стороны одного изъ первѣйшихъ музыкантовъ нашего времени *Франца Листа*. (Листъ помѣстилъ въ Лейпцигской «Neue Zeitschrift für Musik» въ январѣ 1858 г. отдѣльную статью: «Ulibischeff und Seroff, Kritik der Kritik, которая, вскорѣ была перепечатана и во многихъ другихъ нѣмецкихъ газетахъ). Въ то время Сѣровъ еще не бывалъ за границею, вовсе не былъ лично знакомъ съ Листомъ, хотя былъ на всѣхъ его концертахъ въ Петербургѣ въ 1842 и 1843 гг. Случилось такъ, что лѣтомъ того же 1858 г. Сѣровъ имѣлъ возможность поѣхать заграницу, именно съ княземъ Ю. Н. Голицынымъ *) и разумѣется, воспользовался этимъ, чтобы лично сблизиться съ однимъ изъ первыхъ музыкальныхъ героевъ. Почти все лѣто Сѣровъ провелъ въ домѣ Листа, въ Веймарѣ. Въ томъ же году услышалъ на нѣсколькихъ германскихъ сценахъ оперу Вагнера «Тангейзеръ», которую до тѣхъ поръ зналъ только по отрывкамъ въ концертахъ и по фортепіанному переложенію. Восторженное впечатлѣніе свое отъ этой свѣжей, новой и геніальной музыки Сѣровъ передавалъ подробно въ статьяхъ Раппапортовской газеты. Относительно Сѣрова къ идеаламъ Вагнеровскимъ должны составлять одинъ изъ самыхъ важныхъ пунктовъ для будущаго подробнаго біографа автора «Юдиѳи».

Русскій художникъ, воспитавъ себя на германскихъ классическихъ образцахъ и на Веберѣ, всегда глубоко сочувствовавшій германской поэзіи вообще, не могъ не принять *къ сердцу*, такъ сказать, великихъ идей германскаго реформатора оперы. Замѣтить надобно, что идеи эти, въ ихъ сущности, зарож-

*) Извѣстенъ своими хоровыми концертами въ Россіи и заграницей.

дались и въ самомъ Сѣровѣ совершенно независимо еще отъ Вагнеровскихъ идеаловъ, то есть раньше знакомства Сѣрова съ ними. Это наглядно доказывается большою статьею нашего артиста-критика о Спонтини (въ «Пантеонѣ» за январь 1852 г., по случаю смерти Спонтини въ 1851 г.). Тамъ излагается, между прочимъ, и исторически оправдывается идеалъ музыкальной драмы, чрезвычайно похожій на Вагнеровскій, тогда какъ Сѣровъ, тогда не зналъ еще ни одного слова изъ брошюръ Вагнера, появившихся въ Россіи нѣсколько позже, вмѣстѣ съ фортепіанными переложеніями оперъ «Тангейзеръ» и «Лоэнгринъ». Первые звуки поразительной Вагнеровской оркестровки Сѣровъ узналъ только въ одномъ концертѣ Филармоническаго Общества, въ 1865 г., гдѣ въ первый разъ была исполнена въ Петербургѣ увертюра къ «Тангейзеру» подъ дирижировкой К Альбрехта и имѣла блестящій успѣхъ.

Въ августѣ того же года (1858), въ Баденъ-Баденѣ, Сѣровъ услышалъ въ первый разъ оркестръ подъ превосходнымъ управленіемъ *Берліоза* и лично съ нимъ познакомился. (Въ годъ первыхъ концертовъ Берліоза въ Петербургѣ—1847—Сѣровъ былъ въ Крыму). Въ Баденѣ же, тѣмъ же лѣтомъ, познакомился съ Мейерберомъ, который принималъ чрезвычайно радушно всѣхъ желавшихъ посѣщать его, особенно въ лѣтнихъ его мѣстопребываніяхъ, въ Спа или въ Баденъ-Баденѣ. Мейерберъ тогда оканчивалъ свою оперу «*La Pardon de Ploermel*» (исполненную въ первый разъ въ слѣдующемъ 1859 г.). Съ Сѣровымъ онъ много весьма интереснаго говорилъ о Глинкѣ,—по случаю недавней тогда смерти нашего великаго композитора, въ Берлинѣ, гдѣ незадолго до того Мейерберъ устраивалъ придворные концерты, со включеніемъ туда отрывковъ изъ «Жизни за Царя», о которыхъ отзывался Сѣрову съ чрезвычайной похвалою. (Такого рода личные разговоры со знаменитыми артистами, отзывы ихъ о соперникахъ и современникахъ вообще, съ прибавленіемъ разныхъ мелкихъ замѣчаній и наблюденій составятъ любопытную часть автобіографіи Сѣрова, которая имъ понемногу подготовляется, но при жизни автора, издана въ свѣтъ, конечно, не будетъ).

1858 годъ былъ замѣчателенъ для Сѣрова еще и тѣмъ, что въ іюнѣ была напечатана его большая статья на французскомъ языкѣ, въ газетѣ «le Nord»—подъ заглавіемъ: «Michel Glinka et M. Fétis». Дѣло въ томъ, что по смерти Глинки (1857) знаменитый ученый Директоръ Брюссельской Консерваторіи написалъ въ Парижской «Revue musicale» некрологъ, переполненный грубѣйшими ошибками и невѣрностями фактическими и критическими, Сѣровъ документально изобличилъ Фетиса.

Послѣ смерти отца (1856) Сѣровъ, по семейнымъ обстоятельствамъ, поступилъ снова на службу, именно по цензурѣ почтамта и, покровительствуемый своимъ министромъ, Ѳ. М. Прянишниковымъ, имѣлъ возможность снова поѣхать за границу въ 1859 г. На этотъ разъ, кромѣ постояннаго сближенія съ Листомъ, кромѣ изученія «Лоэнгрина» на Дрезденской сценѣ, произошло и личное сближеніе съ великимъ Рихардомъ *Вагнеромъ*, который жилъ тогда

(какъ и теперь опять живетъ) въ Швейцаріи, въ Люцернѣ. Вагнеръ тогда только что окончилъ своего «Тристана» и самъ проигралъ и пропѣлъ Сѣрову весь 3-й актъ. (1-й и 2-й были знакомы Сѣрову въ игрѣ Таузига, по партитурѣ, въ домѣ Листа, въ Веймарѣ). Въ этомъ же 1859 году, основанъ былъ Листомъ въ Лейпцигѣ «Allgemeiner Deutscher Musik-Verein»—на первомъ праздникѣ котораго, члену «Ферейна», Сѣрову, случилось послушать въ исполненіи нѣсколько оркестровыхъ произведеній Листа, подъ собственною его дирижировкою и—всю оперу Шумана «Геновеву» въ Лейпцигскомъ театрѣ, въ память композитора.

Огромный запасъ изученія теоретическаго и практическаго жаждалъ результатовъ болѣе существенныхъ, нежели журнальныя замѣтки. Сѣровъ сильнѣе и сильнѣе сталъ чувствовать въ себѣ потребность пустить въ ходъ музыкальныя свои силы, уже достаточно созрѣвшія въ цѣлое десятилѣтіе послѣ эскизовъ «Майской ночи». Къ этому присоединилось и внѣшнее обстоятельство, энергически подѣйствовавшее на артистическое честолюбіе Сѣрова.

Въ 1859 году, осенью, основалось въ Петербургѣ «Русское Музыкальное Общество» съ Антономъ Рубинштейномъ во главѣ. Не принадлежа къ поклонникамъ замѣчательнаго виртуоза и не принадлежа вообще ни къ какой партіи въ Петербургѣ, Сѣровъ,—несмотря на свою музыкальную эрудицію, такъ часто высказывавшуюся въ его статьяхъ и въ публичныхъ лекціяхъ о музыкѣ (зимою 1858—1859)—былъ основателями Русскаго Музыкальнаго Общества оставленъ *совершенно въ сторонѣ, обойденъ*, даже безъ соблюденія хотя внѣшнихъ приличій.

Музыкальныя лекціи Сѣрова, открытыя имъ въ концѣ 1858 года и нѣсколько разъ повторявшіяся, съ измѣненіемъ программы, никогда не привлекали многочисленныхъ слушателей. Но—свидѣтельствуетъ ли это о неспособности лектора или о неразвитости нашей публики—это еще *вопросъ*, который представляется разрѣшить будущему серьезному критику всей дѣятельности Сѣрова. А то, напримѣръ, больно читать въ одной изъ нашихъ газетъ (спеціально враждебной Сѣрову et pour cause) такого рода отзывъ, что Сѣровъ съ каѳедры проповѣдуетъ «вздорики и пустячки» (?) и впадаетъ въ противорѣчіе со здравымъ смысломъ (!). На повѣрку оказывается, что безличный господинъ давшій такой отзывъ—самъ ни на одной лекціи Сѣрова не былъ (!), говоритъ о курсѣ, судя по отзыву въ другой газетѣ, а противорѣчіе со здравымъ смысломъ, оказалось только въ самомъ г. рецензентѣ, который приписалъ Сѣрову мнѣнія и слова имъ не высказанныя!!—Можетъ ли, мы спросимъ, съ каѳедры проповѣдывать «вздорики и пустячки» о своемъ *предметѣ* тотъ, кто, обладая умственными способностями съ *дѣтства*, изученію своего художническаго дѣла посвятилъ *всю жизнь* до сѣдыхъ волосъ, и въ своемъ дѣлѣ достигъ крупнѣйшихъ результатовъ?—Становится стыдно за нашихъ анонимныхъ борзописцевъ.

Все это, между прочимъ, послужило рычагомъ для Сѣрова, чтобы онъ,

не откладывая далѣе, выступилъ въ публику готовымъ опернымъ композиторомъ, тѣмъ болѣе, что одно произведеніе Сѣрова, представленное въ Русское Музыкальное Общество для исполненія въ концертахъ, было почти забраковано Обществомъ *за незнаніе гармоніи*. (Сочиненіе это было написано въ 1860 году).

Сюжетовъ до двадцати годныхъ для оперы привлекали къ себѣ вниманіе Сѣрова во все время, что онъ собирался сдѣлаться опернымъ авторомъ. Но остановился онъ на одномъ сюжетѣ, прежде вовсе не бывшемъ у него въ виду. Въ концѣ 1860 года пріѣхала въ Петербургъ знаменитая итальянская трагическая актриса, Ристори. Въ ея репертуарѣ была довольно плохая драма на библейскій сюжетъ «Giuditta» синьора Джакометти. Но, на вкусъ Сѣрова, эта драма заключала въ себѣ почти готовую оперную канву. Не раздумывая долго, Сѣровъ принялся за кропанье для себя текста, сначала въ видѣ программы для итальянскаго либретто. Для пятаго акта были даже написаны итальянскіе стихи извѣстнымъ въ свое время импровизаторомъ, Джустиніани. Сочинивъ на итальянскій текстъ весь финальный гимнъ съ предъидущей сценою народа, Сѣровъ въ Февралѣ 1861 года отправился съ своею рукописью къ итальянской пѣвицѣ *Лагруа*, прося ее пропѣть эту музыку въ своемъ бенефисѣ; но извѣстная европейская примадонна, разумѣется, съ пренебреженіемъ отвергла мечту неизвѣстнаго русскаго «аматёра», попенявъ ему при этомъ случаѣ, зачѣмъ онъ не выбралъ текста поэфектнѣе, напримѣръ, хоть «Marion de Lorme»—Виктора Гюго.

Распростившись съ фантазіею поладить для своего дебюта съ итальянской рутиной, Сѣровъ принялся за обдѣлыванье своего либретто на русскомъ самъ, какъ Богъ пошлетъ! Впослѣдствіи текстъ этой оперы, среди подготовленія партитуры, былъ поправленъ и дополненъ А. Н. Майковымъ *). Весь 1861 и весь 1862 годъ прошли въ писаніи этой большой пятиактной оперы съ пышной и сложной оркестровкою. Нетерпѣніе Сѣрова услышать свою оркестровку было такъ сильно, что онъ рискнулъ еще въ началѣ 1862 года отдать одинъ отрывокъ своей оперы (а именно прелюдію передъ 4-мъ актомъ и все его начало, то есть *арію* Олоферна) въ концертъ стараго своего пріятеля, Кажинскаго; изъ этого эксперимента, кромѣ *недоумѣнія* музыкантовъ и слушателей ничего, разумѣется, не вышло. Также мало полезенъ былъ для извѣстности Сѣрова, какъ музыканта, и другой экспериментъ съ тѣмъ же отрывкомъ на одной пробѣ у Штрауса, въ Павловскомъ вокзалѣ.

Но Сѣровъ себя услышалъ въ оркестрѣ и получилъ къ себѣ нѣкоторое довѣріе. Это было необходимо, чтобы довести до конца такое громадное и такое рискованное дѣло, какъ первый дебютъ композитора въ формѣ большой русской оперы въ строгомъ стилѣ и на—библейскій, серьезнѣйшій сюжетъ!

Къ веснѣ 1863 года опера «Юдиѳь« была совершенно окончена и, по

*) Извѣстнымъ поэтомъ.

благопріятному о ней отзыву капельмейстера К. Лядова,—*безъ малѣйшихъ затрудненій*—принята Дирекціею Императорскихъ театровъ, для постановки на Маріинской сценѣ. (Директоромъ театровъ былъ графъ Борхъ).

Въ мартѣ 1863 дода, во время самыхъ горячихъ репетицій «Юдиѳи», пріѣхалъ въ Петербургъ Рихархъ Вагнеръ для концертовъ, по приглашенію Филармоническаго общества. Съ Сѣровымъ, какъ единственнымъ своимъ пріятелемъ и жаркимъ приверженцемъ въ Петербургѣ, Вагнеръ видѣлся, разумѣется, каждый день и бесѣдовалъ съ нимъ иногда по шести часовъ кряду. Тогда же Вагнеръ игралъ Сѣрову многое изъ своей оперы «Нюрнбергскіе Мейстерзингеры», которая только въ 1868 году явилась на Мюнхенской сценѣ.

Въ концертахъ своихъ Вагнеръ исполнялъ многіе отрывки изъ этой оперы, также изъ «Валкирій» и изъ «Зигфрида», что для Сѣрова, постоянно и пристально изучающаго и особенно послѣднія Вагнеровскія произведенія, было чрезвычайно важно. Такъ какъ просьбами о помощи ему въ редакціи французскихъ программъ для концертовъ Вагнеръ отвлекалъ Сѣрова отъ черновыхъ еще репетицій его оперы,—то онъ счелъ своимъ долгомъ въ знакъ признательности подарить ему великолѣпный экземпляръ оркестровой партитуры своего «Тристана» съ портретомъ и автографомъ автора. На репетиціи своей «Юдиѳи» Сѣровъ не приглашалъ Вагнера, такъ какъ пробы эти тогда были еще въ весьма незрѣломъ фазисѣ. Но Вагнеръ съ большимъ вниманіемъ прочиталъ многое изъ партитуры Сѣрова и хвалилъ его оркестровку.

Наконецъ, 16 мая 1863 г. «Юдиѳь» дана была на Маріинскомъ театрѣ, въ бенефисъ тенора Сѣтова, который исполнялъ въ этой оперѣ второстепенную роль Ахіора.

Главныхъ ролей въ этой оперѣ только двѣ: сама Юдиѳь, ее исполняла—только что за полъ года передъ тѣмъ поступившая на Маріинскую сцену—Валентина Біанки, пѣвица съ громаднымъ голосомъ и нѣмецкою музыкальностью; другая важнѣйшая роль: Олофернъ, его исполнялъ молодой дебютантъ Саріотти, съ ограниченными вокальными средствами, но съ отличными задатками *пѣвца-актера*, исполнителя съ толкомъ, со смысломъ.

Для музыки Сѣрова—постоянно драматической—это было первѣйшимъ условіемъ, оттого авторъ и не колебался въ порученіи такой важной роли юношѣ, только что начинающему свою карьеру.

Остальное лицо въ оперѣ—народъ, такъ что на хоры падаетъ черезъчуръ много отвѣтственности и въ этомъ (какъ во многомъ другомъ) нельзя не замѣтить сценической неопытности автора *).

Несмотря на легіонъ враговъ и полное отсутствіе близкихъ доброжела-

*) Составъ исполнителей оперы при первомъ представленіи: Юдиѳь — В. Біанки, Авра—Латышева, Ахіоръ—Сѣтовъ, Эліакимъ—Васильевъ 1-й, Озія—Петровъ, Харміи—Гумбинъ, Олофернъ—Саріотти, Асофанезъ—Рятковскій, Вагоа—Булаховъ.

телей,—несмотря на нелестные отзывы въ прессѣ и между музыкантами,—несмотря на серьезный характеръ драмы и музыки,—несмотря на отсутствіе особенной любви публики къ примадоннѣ и на неизвѣстность главнаго мужскаго исполнителя,—несмотря на невыгоднѣйшее для постановки оперы *лѣтнее* время, «Юдиѳь» прошла въ первый разъ блистательно и повторилась тотчасъ же разъ пять или шесть съ отличнымъ сборомъ. Авторъ былъ много разъ вызванъ публикою и принимаемъ ею съ восторгомъ. При совершенномъ отсутствіи «кружка» около Сѣрова, такой пріемъ былъ для него необыкновенно дорогъ.

Труднѣйшее въ свѣтѣ превращеніе изъ критика въ композитора— совершилось для Сѣрова вполнѣ счастливо. По убѣжденію Сѣрова хвала драгоцѣнна только въ устахъ враговъ (точно такъ какъ дѣльное порицаніе имѣетъ особый вѣсъ въ устахъ искреннихъ поклонниковъ). Оттого онъ любитъ вспоминать, что одинъ изъ самыхъ ярыхъ его литературныхъ враговъ, музыкальный рецензентъ «Сѣверной Пчелы», Ростиславъ, тиснувшій было пасквиль противъ «Юдиѳи», не дождавшись еще перваго ея представленія (!) и не бывъ на пробахъ, на другой же день послѣ перваго представленія, въ статьѣ «Сѣверной Пчелы», взявъ назадъ всѣ свои порицанія и предреканія, сложилъ оружіе передъ неоспоримымъ успѣхомъ крупнаго таланта.

Точно такъ и изъ позднѣйшихъ отзывовъ Сѣрову памятны слова лютѣйшаго его врага, подписывающаго свои «музыкальныя замѣтки» въ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ» тремя звѣздочками. Разбирая «Юдиѳь» съ явнымъ нерасположеніемъ ко всей дѣятельности ея автора, г. *** сознается *однако*, что вся «Юдиѳь» *оркестрована прелестно*. Въ отчетѣ Петербургскаго корреспондента о «Юдиѳи» въ «Neue Zeitschrift für Musik», сказано, что Сѣровъ такъ *началъ* оперное поприще, какъ слишкомъ немногіе на *свѣтѣ его окончили*.

Первое сраженіе было выиграно. Не дремля на лаврахъ, Сѣровъ тотчасъ же приступилъ къ задумыванію плана второй оперы. Выборъ его—по совѣту многихъ и по внутреннему влеченію—долженъ былъ остановиться на сюжетѣ отечественномъ, почвенномъ. Поэтъ Полонскій, при случаѣ, указалъ ему на преданіе о Рогнѣдѣ. Полу-миѳическая обстановка древней Руси, богатство красокъ, вызываемое такимъ сюжетомъ, внутренняя его поэзія — если, какъ явилась мысль въ Сѣровѣ, эпизодъ Рогнѣды соединить съ зарей христіанства,— все это завлекало автора «Юдиѳи», весьма склоннаго къ живописанію музыкой настроеній религіозныхъ и не пренебрегающаго для сцены палитрою, яркою иногда до рѣзкости. Сказано—сдѣлано. Лѣтомъ же 1863 года, несмотря на тысячу рублей, полученныхъ въ подарокъ отъ Великой Княгини Елены Павловны за «Юдиѳь», въ видахъ предполагаемой авторомъ поѣздки за границу, Сѣровъ остался въ Петербургѣ и, ничѣмъ не развлекаясь, принялся за собираніе матеріаловъ и вскорѣ составилъ себѣ планъ музыкальной драмы на сюжетъ «Рогнѣды».

Музыка этой оперы, также какъ и музыка «Юдиѳи», складывалась *не по словамъ текста*, еще не существовавшимъ, а по «ситуаціямъ», ясно опредѣлившимся въ воображеніи автора. Оттого часто слова надобно было изобрѣтать подъ *готовую* или полу-готовую музыку. Сотрудникомъ по тексту въ «Рогнѣдѣ» былъ Д. В. Аверкіевъ, очень мѣтко схватывавшій намѣренія композитора-драматурга въ ихъ, такъ сказать, еще эмбріоническомъ видѣ. Не отступая отъ задуманнаго композиторомъ плана каждой сцены, Аверкіевъ по немногу написалъ весь текстъ въ стихахъ, подходящихъ къ дѣлу. Эта работа шла почти незамѣтно, среди бесѣдъ съ многими другими литераторами—Майковымъ, Достоевскимъ и др., окружавшими тогда Сѣрова, и параллельно съ самымъ сочиненіемъ музыки.

Къ началу 1864 года многіе отрывки изъ оперы были уже вполнѣ готовы, такъ что въ тогдашнихъ симфоническихъ концертахъ театральной дирекціи (мартъ 1864) были исполнены соединенными силами Большаго и Маріинскаго театровъ «хоръ заздравный»—изъ 2 акта и «пляска скомороховъ»—оттуда же, и произвели на публику самый блестящій эффектъ. (Каждый разъ *bis* и повтореніе въ программахъ симфоническихъ концертовъ слѣдующаго сезона). Оперу стали ждать уже не съ недовѣріемъ, какъ «Юдиѳь», а съ нетерпѣніемъ. Но надъ «Рогнѣдою» много надо было работать.

Осенью 1863 года Сѣровъ (43 лѣтъ) женился на одной бѣдной дѣвушкѣ съ замѣчательнымъ музыкальнымъ талантомъ *), а въ 1864 г., весною, уѣхалъ съ женою за границу. Почти все лѣто провелъ въ Вѣнѣ, гдѣ видѣлся съ Р. Вагнеромъ (который въ самый тотъ годъ переселился изъ Вѣны въ Мюнхенъ, приглашенный юнымъ баварскимъ королемъ и въ Вѣну пріѣзжалъ только на самое короткое время). По приглашенію Листа, Сѣровъ ѣздилъ на музыкальное собраніе (Tonkünstler Versammlung) въ Карлсруэ. Но ни этотъ праздникъ—самъ по себѣ, ни весь вояжъ не были ни удачны, ни замѣчательны. Пребываніе въ Германіи не мѣшало Сѣрову пристально работать надъ оперою.

Окончена эта пяти-актная, громадная партитура только лѣтомъ 1865 г. (т. е. ровно черезъ два года послѣ «Юдиѳи») и тою же осенью начались репетиціи, которыхъ потребовалось очень много. На постановку отпущено было 27 тысячъ рублей. Новая опера была кстати для карьеры Сѣрова, такъ какъ «Юдиѳь», послѣ 30 представленій, должна была сойти съ репертуара за оставленіемъ Маріинской сцены пѣвицею Біанки, которая переведена была (въ началѣ 1865 г.) въ Москву. Послѣ сорока слишкомъ репетицій, «Рогнѣда» исполнена была въ первый разъ въ Маріинскомъ театрѣ 27 октября 1865 г. **) (въ бенефисъ О. А. Петрова).

*) Валентина Семеновна.

**) Составъ исполнителей: Красное Солнышко—Петровъ, Рогнѣда—Брони, Изяславъ—Шредеръ, Добрыня Никитичъ—Васильевъ 1-й, Руальдъ—Никольскій, Странникъ — Кондратьевъ, Жрецъ—Саріотти, Скульда—Леонова, Скоморохъ—Булаховъ.

Роль князя авторъ предназначалъ для своего «Олоферна»—Саріотти. Но по соображеніямъ дирекціи, роль была отдана ветерану труппы О. А. Петрову, который оказался для этой роли слишкомъ старъ и исполнялъ ее безъ особеннаго эффекта. Для главной женской роли, т. е. самой Рогнѣды (расчитанной на колоссальныя средства Біанки) тоже не оказалось исполнительницы. Ангажированная въ этомъ году на мѣсто Біанки — г-жа Брони (Ященская) ни слабымъ голосомъ, ни тщедушною фигурою, ни польскимъ произношеніемъ, нисколько не отвѣчала требованіямъ своей задачи. Несмотря на блистательныя качества главныхъ исполнителей, кромѣ прелестнаго голоса Никольскаго въ роли Руальда, опера съ перваго же раза имѣла громадный успѣхъ, и въ мнѣніи большинства публики извѣстность Сѣрова началась только съ «Рогнѣды». Въ первый сезонъ она выдержала 25 представленій съ *постоянно полнымъ* театромъ. (На 20 представленій публика записывалась, чтобы получить ложу, такъ что издержки на блистательнѣйшую постановку въ первый же сезонъ совершенно окупились и, кромѣ того, еще остался барышъ).

Въ началѣ 1866 г., авторъ, въ видѣ небывалаго еще для русскихъ композиторовъ отличія, получилъ отъ Государя Императора пожизненный пенсіонъ по 1,000 р. въ годъ.

Такъ какъ Брони въ томъ же году оставила Петербургскую сцену, то автору приходилось приспособлять роль «Рогнѣды» къ голосовымъ средствамъ другой исполнительницы, не сопрано, а почти контральто, именно — для Д. М. Леоновой, исполнявшей до того времени въ «Рогнѣдѣ» маленькую роль колдуньи—Скульды.

Г-жа Леонова имѣла въ Рогнѣдѣ замѣчательный успѣхъ, также какъ г-жа Шредеръ въ роли Изяслава (съ первыхъ представленій). Пользуясь репетиціями для возобновленія оперы осенью 1866 г., авторъ сдѣлалъ въ партитурѣ нѣсколько важныхъ измѣненій, особенно въ первой сценѣ оперы и въ самой ея развязкѣ.

Въ сезонъ 1868—1869 г. «Рогнѣда» не давалась вовсе, между тѣмъ въ нынѣшнемъ году *), общее число ея представленій дошло до цифры 68 (и даже болѣе), съ постояннымъ успѣхомъ, такъ что даже въ шестидесятыя представленія публика *вызывала* автора (примѣръ небывалый). Въ послѣдній сезонъ роль князя поручена г. Саріотти, который въ ней совершенно на мѣстѣ, и съ каждымъ разомъ удачнѣе придаетъ всѣмъ оттѣнкамъ роли желаемый авторомъ драматизмъ. Но для кого изъ артистовъ «Рогнѣда» была цѣпью тріумфовъ—это для г. Кондратьева, въ роли странника. Кондратьевъ только что поступилъ на Петербургскую сцену передъ постановкой «Рогнѣды», и въ роли странника пріобрѣлъ еще большую симпатію публики нежели за роли Вильгельма-Телля и Руслана.

Послѣ «Рогнѣды» начались новыя колебанія Сѣрова въ выборѣ сюже-

*) 1870 г.

товъ для своихъ музыкальныхъ драмъ. Не менѣе двухъ русскихъ (историческихъ) и трехъ малороссійскихъ перебралъ Сѣровъ въ своемъ воображеніи, но остановиться ни на чемъ еще не могъ. Ни «Самозванецъ», ни «Марѳа Посадница», ни «Тарасъ Бульба», ни «Гайдамаки», ни «Савва Чалый» не притянули автора къ себѣ окончательно. Много плановъ и даже эскизовъ являлось, но все было отбрасываемо; такъ и прошелъ весь 1866 годъ и первая половина 1867. Къ этому времени дѣятельности Сѣрова относятся нѣсколько мелкихъ оркестровыхъ произведеній на малороссійскія темы (Гопакъ, Гречаники, Пляска запорожцевъ).

Доискиваясь почвы болѣе и болѣе реальной, жизненной, простой, Сѣровъ остановилъ свой выборъ на одной скромной бытовой драмѣ А. Н. Островскаго «Не такъ живи какъ хочется», и лѣтомъ же 1867 г. приступлено было къ сочиненію оперы на этотъ сюжетъ, который—годомъ позже только—сложился въ воображеніи автора потрагичнѣе и получилъ названіе «Вражья сила».

Задача автора въ этомъ произведеніи, кромѣ драматической правды—возможная, но въ такой степени небывалая еще на русской оперной сценѣ, близость къ формамъ *русской музыки простонародной* (которой — несмѣтныя сокровища въ русскихъ пѣсняхъ). Понятно, что тутъ потребовался стиль, ничего общаго не имѣющій ни съ обыкновенными оперными пріемами, ни даже съ пріемами самаго Сѣрова въ двухъ его предъидущихъ операхъ.

Опера «Вражья сила» будетъ въ 5 дѣйствіяхъ; она совершенно окончена и приготовляется къ постановкѣ въ нынѣшвій сезонъ. Одна изъ главныхъ ролей поручена высоко-даровитой г-жѣ Лавровской. Всѣ, даже мелкія роли, обставлены превосходно.

Какъ художникъ мыслящій и во всемъ своемъ направленіи весьма серьезный, Сѣровъ, конечно, почти не нашелъ еще себѣ въ русской прессѣ критической оцѣнки, сколько-нибудь подходящей, кромѣ искренно-хвалебныхъ, но недовольно глубокихъ этюдовъ Ростислава.

Партія музыкальныхъ цѣнителей и дѣятелей, гнѣздящихся въ фельетонѣ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостей», преслѣдуетъ Сѣрова лаемъ на каждомъ шагу, но этимъ, разумѣется, только усиливаетъ его извѣстность.

Въ настоящую минуту и Русское Музыкальное Общество, въ продолженіи цѣлыхъ десяти лѣтъ стоявшее къ заслугамъ Сѣрова спиною, при перемѣнѣ своего персонала, повернулось къ Сѣрову лицомъ.

Съ нынѣшней весны *) онъ—предсѣдатель учрежденнаго въ Обществѣ музыкальнаго комитета и можетъ имѣть прямое и благодѣтельное вліяніе на всю артистическую дѣятельность общества, что уже и началъ, какъ видно изъ недавно напечатанной программы концертовъ Русскаго Музыкальнаго Общества.

*) 1870 г.

Въ прошломъ году Сѣровъ провелъ лѣто въ Германіи и Швейцаріи; прослушалъ на сценѣ мюнхенской всѣ позднѣйшія произведенія Вагнера и съ нимъ самимъ очень часто видался (въ Люцернѣ); видѣлся также съ Листомъ (который въ одномъ знакомомъ домѣ, съ Мюнхенѣ игралъ a prima vistá — Рогнѣду). Въ нынѣшнемъ году Сѣровъ будетъ, какъ одинъ изъ первыхъ спеціалистовъ по музыкѣ и какъ избранный Русскимъ Музыкальнымъ Обществомъ представитель музыки и критики въ Россіи, присутствовать на столѣтнемъ юбилеѣ великаго симфониста (Бетховена) въ Вѣнѣ.

Послѣ «Вражьей силы», Сѣровъ приступитъ къ сочиненію комико-фантастической оперы на прелестный сюжетъ изъ повѣсти Гоголя «Ночь на Рождество», а затѣмъ къ большой трагической оперѣ на сюжетъ изъ гусситскихъ войнъ, для чего, конечно, будетъ собирать предварительные матеріалы въ Прагѣ.

16-го августа 1870 года, для открытія спектаклей послѣ лѣтнихъ вакацій состоялось 67 представленіе «Рогнѣды» съ полнымъ почти театромъ.

Сѣрову — пятьдесятъ лѣтъ; но, выступивъ композиторомъ въ публику только на своемъ 44 году, онъ теперь достигъ едва ли средины своего блистательнаго поприща.

Въ теченіе семи лѣтъ онъ далъ русской оперной сценѣ три капитальныя произведенія. Еще трехъ, четырехъ оперъ смѣло можно ждать отъ него.



АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

главнѣйшихъ именъ и предметовъ, встрѣчающихся въ статьяхъ А. Н. Сѣрова.

(Римской цифрой обозначенъ томъ, арабской—страница).

А.

Б.

В.

Г.

136

Д.

Е.

Ж.

З.

И.

I.

К.

Л.

М.

Н.

О.

П.

Р.

С.

Т.

У.

Ф.

Х.

Ц.

Ч.

Ш.

Щ.

Э.

Ю.

Я.

Ѳ.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Томъ IV.

(1864—1871 гг.)

1864 г.

1865 г.

1866 г.

1867 г.

1868 г.

1869 г.

1870 г.

1871 г.



Въ IV томѣ выпущены слѣдующія статьи А. Н. Сѣрова

по „Библіографическому Указателю“ А. Молчанова:

въ 1864 г.

№ 213. Замѣтка современнаго мыслителя (изъ немузыкантовъ) о 9-й симфоніи Бетховена. Переводъ съ предисловіемъ и примѣчаніями А. Н. Сѣрова.— Эпоха, № 7.

№ 216. Концертъ Филармоническаго Общества.—Русская Сцена, № 3.

въ 1869 г.

№ 245. Наши музыкальныя дѣла. Голосъ, № 119.

въ 1870 г.

№ 255. Объ историческомъ развитіи идеала оперы, какъ музыкальной драмы. 6 публичныхъ лекцій, читанныхъ въ клубѣ художниковъ.




EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 043 959 527